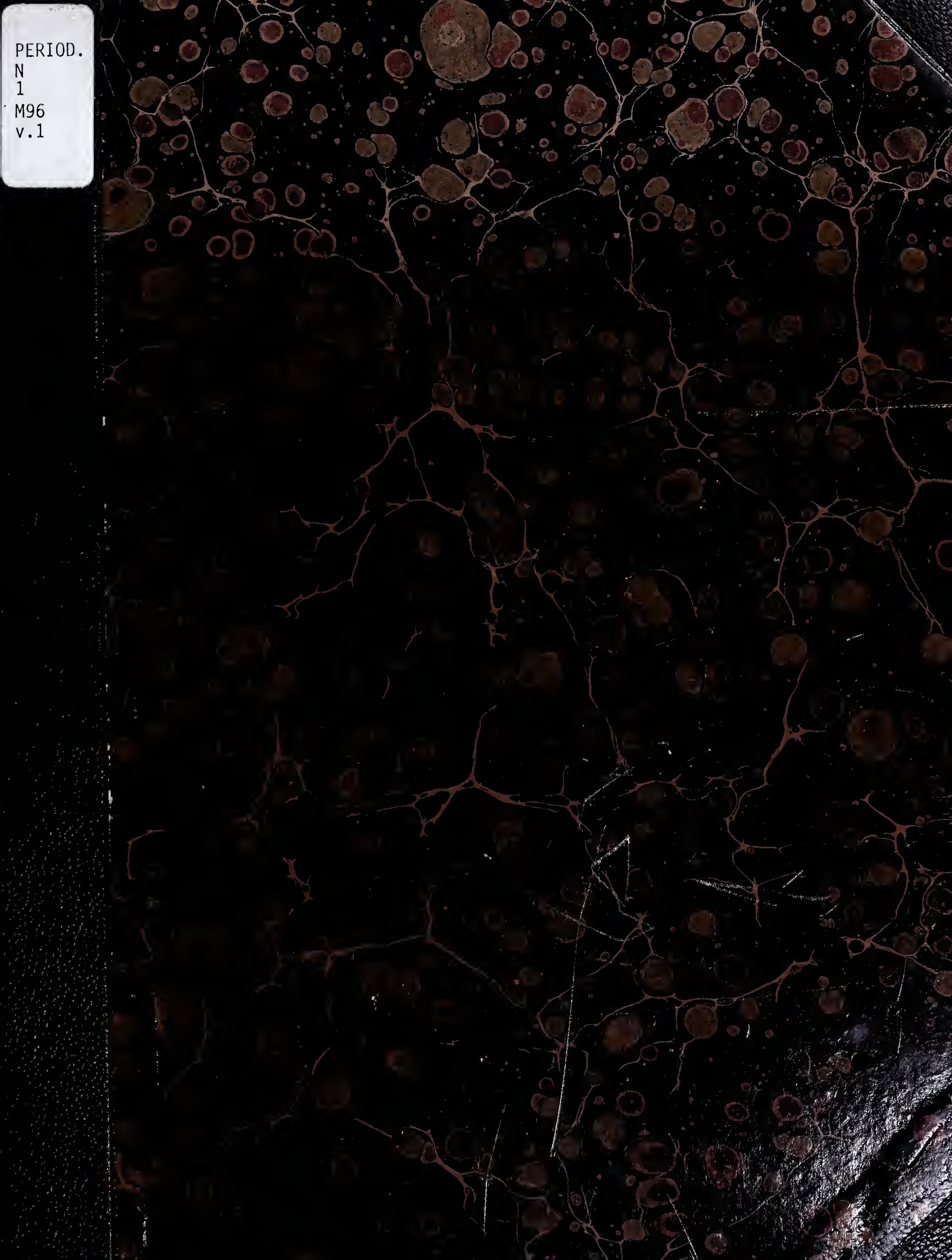








# MUSEUMSKUNDE

ZEITSCHRIFT FÜR VERWALTUNG
UND TECHNIK ÖFFENTLICHER
UND PRIVATER SAMMLUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. KARL KOETSCHAU

DIREKTOR DES KÖNIGL. HISTORISCHEN MUSEUMS ZU DRESDEN

BAND I



BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1905

# PERSONEN- UND ORTSVERZEICHNIS

# SACHVERZEICHNIS



# INHALTSVERZEICHNIS



---



# DAS KAISER FRIEDRICH-MUSEUM IN BERLIN

## ZUR ERÖFFNUNG AM 18. OKTOBER 1904

VON

WILHELM BODE

Seitdem die Kunstsammlungen mehr und mehr in den Vordergrund des Interesses der Kulturvölker getreten sind und aus ihrer Pflege und öffentlichen Aufstellung in besonderen Bauten allen Regierungen eine Pflicht erwachsen ist, haben einzelne durch ihre Sammlungen oder den Ort, an dem sie sich befinden, besonders ausgezeichnete Museen regelmäßig für Jahrzehnte den Typus abgegeben für die Mehrzahl der anderen Museen. Meist nicht zu ihrem Vorteil, da die besonderen Verhältnisse nur zu oft unberücksichtigt blieben und schablonenhaft auch alle Fehler mitkopiert wurden. Der Einfluß des Louvre, das — nicht zum Nutzen der Kunstschätze, die es birgt — aus einem herrlichen alten Herrschersitz in ein Museum verwandelt worden ist, hat die französischen Provinzialmuseen ebenso sehr beeinflußt wie die National Gallery die englischen Galerien. Klenzes Alte Pinakothek in München ist für die Gemäldesammlungen in Deutschland und zum Teil auch in einzelnen Nachbarländern fast typisch geworden. Das Kensington-Museum konnte man zwar nicht in seinen schier unmöglichen Riesenräumen nachahmen, aber um so mehr hat man sein Sammelprinzip, seine Aufstellungsart bis zu den Schränken und Möbeln selbst bei uns in Deutschland kopiert. In dem Schweizer Landesmuseum, der trefflichen, aber ganz in der schweizer Kunst- und Kulturgeschichte wurzelnden Schöpfung von Heinrich Angst, ist ein neuer willkommener Typus entstanden, der auch da, wo er nicht berechtigt ist, nachgeahmt wird. Auch von dem Kaiser Friedrich-Museum hat man, so scheints, nach anderer Richtung, die Lösung schwieriger Museumsbaufragen erwartet, die es als Vorbild für verwandte Sammlungen dienen lassen könnten. Wer mit dieser Erwartung das Museum betritt, wird, fürchte ich, enttäuscht werden. Das Kaiser Friedrich-Museum hat einen so ungünstigen Bauplatz und daher eine so eigenartige Form, es ist unter so eigentümlichen Verhältnissen entstanden, und selbst die Sammlungen, die es beherbergt, haben eine so besondere Geschichte, daß es nur als ganz individuelle, zum Teil sogar subjektive Schöpfung richtig gewürdigt werden kann. Um diese besonderen Verhältnisse klar zu legen, um zu zeigen, was wir

in dem Museum angestrebt haben, was wir erreicht zu haben glauben, und was wir für die Zukunft noch anstreben, sind die folgenden Zeilen niedergeschrieben.

Wie eigenartig der Bauplatz ist, wie viel Nachteile er für die Sammlungen, ihre Aufstellung und Konservierung mit sich bringt, brauche ich hier nicht auszuführen; das »nasse Dreieck« zwischen Spree, Kanal und Hochbahn ist jedem Berliner und vielen Fremden noch von dem Ausstellungsbau her bekannt, der etwa ein Jahrzehnt lang die Jahresausstellung der Berliner Akademie beherbergte. Nur ganz eigentümliche Verhältnisse, wie sie in anderen Großstädten wohl kaum je so ungünstig zusammentreffen, machten die Wahl eines solchen Platzes möglich. Mit Rücksicht auf die großen Schwierigkeiten, welche dieser Bauplatz bot, sind dem Architekten keineswegs durch geringere Anforderungen für die Aufstellung der Sammlungen Konzessionen gemacht worden: größte Ausnutzung des ungünstigen, sehr beschränkten

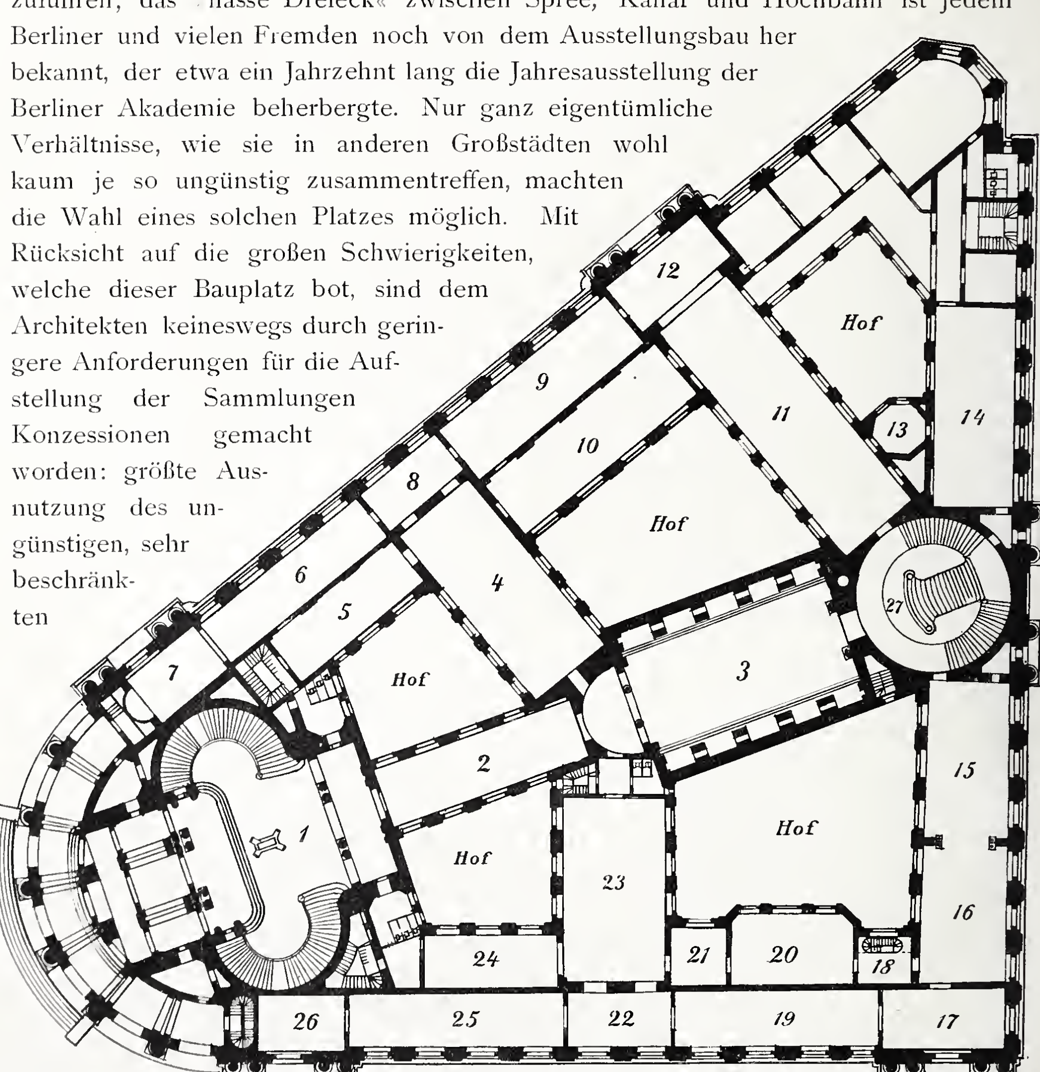



Abb. 1. Erdgeschoß des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin.

Terrains, Zugang von zwei verschiedenen Treppen und Herstellung einer großen Achse, Helligkeit der Räume bei möglichster Vermeidung von Reflexen, in der Gemäldesammlung Kabinette neben Oberlichtsälen und deutliche örtliche Teilung in zwei Hauptgruppen, die germanischen und die romanischen Schulen und dabei die

Möglichkeit leichter Verbindung zwischen beiden, waren die Hauptforderungen. Ihre Erfüllung wurde dem Architekten noch dadurch erschwert, daß die Bestimmung der Sammlungen, die der Bau neben der Gemäldesammlung und der Sammlung der Bildwerke christlicher Epoche aufnehmen sollte, mehrfach geändert wurde. Zuerst wurde das Münz- und Medaillenkabinett hinzugefügt; dann wurden alle Vorkehrungen zur Aufnahme des Kupferstichkabinetts getroffen, aber nach ein oder zwei Jahren an seinerstatt die Sammlung der Gipsabgüsse christlicher Epoche für das Erdgeschoß bestimmt; und zum Schluß konnte auch diese, infolge der Zuweisung der Fassade von Mschatta, keine Aufnahme finden und an ihre Stelle traten im Anschluß an Mschatta die Anfänge einer persisch-islamischen Sammlung.

Diese außerordentlichen Schwierigkeiten hat der Architekt meist mit besonderem Geschick überwunden und die mannigfachen, oft schwer zu vereinigenden Aufgaben fast alle mit Glück gelöst. Der Bau, der sich in seinem Äußeren dem Barock der Schlüterschen Zeit anschließt, hat zwei stattliche Treppenhäuser (Raum 1 u. 29, vgl. Abb. 1 u. 2), von denen das kleinere mit dem prächtigen Statuenschmuck von Pigalle, Schadow und Tassaert, dem Geschenk S. M. des Kaisers, in Berlin wohl nicht seinesgleichen hat. In der Verbindung dieser beiden Treppenhäuser durch die sogenannte Basilika (Raum 3) ist eine Achse geschaffen, die neben ihrer großen Wirkung auch für die Orientierung in dem durch den Bauplatz und die geforderte Ausnutzung desselben schwierigen Grundrisse ganz wesentlich ist. Durch die beiden brückenartigen Arme, die in beiden Stockwerken vom Eingang der Basilika quer durch die Höfe in die beiden Hauptflügel des Baues führen (Saal 4 u. 23, bezw. 37, 38 u. 63), sind nicht nur besonders geräumige Säle für die Gemäldesammlung gewonnen, vor allem ist dadurch ein bequemer Verkehr zwischen diesen beiden Teilen des Baues hergestellt. Die Verhältnisse der meisten Räume und ihre Beleuchtung, soweit sie nicht im Erdgeschoß durch die Beschränktheit des Bauplatzes und die Anordnung der oberen Räume beeinträchtigt sind, werden gewiß allseitigen Beifall finden. Kurz, der Architekt hat in allen wesentlichen Punkten seine Aufgabe den Anforderungen gemäß so gut erfüllt wie gewiß wenige Museumsbaumeister vor ihm. Erleichtert ist ihm dies allerdings dadurch, daß der ganz unregelmäßige Bauplatz eine regelmäßige Ausgestaltung unmöglich machte und eine malerische Anordnung der Räume, wie sie von uns verlangt war, sich gewissermaßen von selbst ergab. Bei der Entscheidung für den Bauplatz war dieser Vorzug der gewichtigste Grund, alle Mängel des Platzes in den Kauf zu nehmen.

Im Kaiser Friedrich-Museum ist das Obergeschoß, das von vornherein zur Aufnahme der Gemäldesammlung des alten Museums bestimmt war, für die Gestaltung des ganzen Baues maßgebend gewesen. Gewiß mit Recht, da die Gemälde den wertvollsten Teil unserer Sammlungen aus nachantiker Zeit ausmachen und

ihre Aufstellung, namentlich wegen der Schwierigkeit ihrer günstigen Beleuchtung, die meiste Sorgfalt und Rücksicht verlangt. Da unsere Gemäldesammlung fast die gleiche Zahl von Bildern der germanischen wie der romanischen Schulen besitzt, so nahmen wir ihre Aufstellung in zwei gesonderten Trakten des Baues, die am Eingang sich trennen und im hinteren Treppenhaus wieder zusammentreffen sollten, in Aussicht. Diese Forderung ist vom Architekten erfüllt worden; kleine Abweichungen bei der Aufstellung haben ihren besonderen Grund und werden bald beseitigt werden. In der Lage der Galerieräume haben wir im allgemeinen den seit fünfzig Jahren für Deutschland mit Recht fast allgemein beobachteten Grundsatz befolgt, neben die Oberlichtsäle Kabinette mit Seitenlicht zu legen. Im übrigen haben wir uns bestrebt, in die Abfolge der Räume größere Mannigfaltigkeit zu bringen und wirkungsvolle Perspektiven zu schaffen, wo es irgend

Abb. 2. Obergeschoß des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin.

möglich war. Wir konnten aus der Not eine Tugend machen, indem der eigentümliche Bauplatz, wie schon erwähnt, sich gerade für eine malerische Anordnung der Räume am günstigsten ausnutzen ließ. Wir haben deshalb gern auf die übersichtliche, aber nüchterne gerade Marschlinie der alten Museumsbauten

verzichtet, ohne andererseits den polizeilichen Zwang in der Abfolge der Räume einzuführen, wie ihn ein anderes neues Museum der malerischen Anordnung intimer Räume zuliebe den Besuchern aufnötigt.

Bei Sälen, die hintereinander liegen, sind Wände mit einer einzelnen Tür solchen mit zwei Türen gegenüber gelegt oder diese sind triumphbogenartig erweitert, so daß zwei Säle wie ein einzelner großer Raum wirken. Letzteres ist der Fall bei den beiden altvenezianischen Sälen (41 u. 44) mit dem großen Altarbild Luigi Vivarinis an der Rückwand und bei den beiden florentinisch-umbrischen Sälen (37 u. 38) mit Signorellis »Pan« als Abschluß. Verschiedene wirkungsvolle Hauptgemälde unserer Sammlung, wie die Thronende Madonna von Andrea del Sarto (Saal 45), der General Borro (Saal 47), der h. Sebastian von Ribera (Saal 51) und die kleine Strozzi von Tizian (Saal 46) kommen so zu großer, vorteilhafter Wirkung, die noch verstärkt wird durch alte Möbel, welche darunter aufgestellt, oder Büsten, die daneben angebracht sind. Zur Abwechslung und zur Erholung des Auges, das vom Betrachten der Gemälde ermüdet ist, dienen neben den Treppenhäusern namentlich die Basilika, die man in ihrem oberen Teil wiederholt passiert, und der große Saal mit den Raffaelschen Tapeten (Saal 64). Zu diesem Zweck hat die Basilika, ähnlich wie die Treppenhäuser, einen strengeren, wesentlich architektonischen Charakter bekommen; die Altarwerke in den Nischen sollen nur für sich wirken und dem Raum keinen galerieartigen Charakter geben.

Für die Beleuchtung der Bilder ist das in Deutschland seit einem halben Jahrhundert allgemein gültige Prinzip des Oberlichtes für große Gemälde und des hohen Seitenlichtes für kleine Bilder durchgeführt. Die Vorzüge dieser Art der Beleuchtung liegen so sehr auf der Hand, daß man jetzt auch im Louvre Kabinette mit Seitenlicht für die kleineren Gemälde der niederländischen Schulen eingeführt hat; nur England und Belgien beharren noch bei ihrem von Frankreich übernommenem Oberlicht für alle Bilderräume. Oberlicht ist günstig für alle hellen und dekorativen Gemälde, also namentlich für die Werke der italienischen und vlämischen Schule, ist dagegen vom Übel für alle Gemälde, die starkes, direktes Licht nötig haben, für alle Werke der Fein- und Kleinmalerei. Sogar ganz große Gemälde der holländischen Schule wirken in Oberlichtsälen meist ungünstig. Diese Erfahrung haben auch wir jetzt machen müssen: der einzige Oberlichtsaal im Kaiser Friedrich-Museum (Saal 52), in dem wir die größten holländischen Bilder vereinigt haben, macht wohl den am wenigsten erfreulichen Eindruck; die Bilder wirken auffallend flau und doch nicht ruhig oder gar harmonisch, sind sie doch auch nicht als Dekorationen entstanden, sondern als vereinzelter, intimer Zimmerschmuck.

Daß auch das Seitenlicht seine Mängel hat, ist freilich nicht zu leugnen, aber diese lassen sich doch in der Hauptsache durch geschickte Anlage beseitigen. Am störendsten ist die Blendung an der dem Fenster gegenüberliegenden Wand

sowie an den Seitenwänden das Abnehmen der Lichtkraft nach den Ecken zu. Man hat zur Vermeidung beider Übelstände die Seitenwände schräg gestellt oder sie konvex gebildet; dadurch bekommt man aber Räume von sehr häßlicher Form. Wir haben einen andern Ausweg gesucht, indem wir die Ecken abschrägten, wobei der Abschnitt der Seitenwände, der totes Licht hat, fortfällt, und die dem Fenster gegenüber liegende Wand auf die Hälfte verkleinert wird, während die durch die Abschrägung entstehenden kurzen Wände ein ganz vortreffliches Licht erhalten. Dies ergibt noch den Vorteil, daß sämtliche Wände verkürzt und die einzelnen Gruppen von Bildern kleiner und mehr isoliert werden.

Ein anderer Übelstand, den man bei Seitenlicht häufig empfindet, ist die Blendung des Auges durch das große Fenster. Diese vermeidet man dadurch, daß die Eingänge an die Fensterseiten gelegt, die Fenster möglichst hoch angebracht und die Vorhänge von unten aufgezogen werden. Die Wirkung des Reflexes auf der durch die Abschrägung fast auf die Hälfte verkleinerten Rückwand kann man dadurch einschränken, daß man möglichst kleine Bilder darauf anbringt.

Bisher galt es als Regel, die Kabinette tunlichst nur an der Nordseite anzubringen, da ja bekanntlich das Nordlicht für Bilder das einzig richtige sei. Diese Malerregel des neunzehnten Jahrhunderts scheint mir aber keineswegs so allgemein gültig zu sein, wie man annimmt. Rembrandt konnte sein Helldunkel nur ausbilden, wenn er seine Studien in Räumen machte, die der Sonne zugewandt waren; daher kommen seine Gemälde auch nur voll zur Wirkung, wenn sie volles warmes Südlicht haben. Dasselbe ist der Fall bei den meisten holländischen Bildern wie bei den niederländischen Gemälden des fünfzehnten und vom Anfange des sechszehnten Jahrhunderts. Zur Verstärkung des Lichtes bei dunklen Wintertagen haben diese nach Süden gelegenen Kabinette auch noch Oberlicht erhalten; ob dies einen wesentlichen Nutzen bietet, und ob dadurch nicht leichte Reflexe an allen Wänden hervorgerufen werden, darüber müssen Versuche durch Abblendung mit Vorhängen unter diesen Oberlichtern entscheiden.

In den Kabinetten der Nordseite haben wir, da wir aus der italienischen Schule nur verhältnismäßig wenige kleine Gemälde besitzen, neben diesen Bildern auch die kleineren italienischen Marmorbildwerke und Bronzen, zum Teil vermischt mit Gemälden, zur Aufstellung gebracht. Der warme Ton der italienischen Marmorarbeiten der Renaissance verträgt das kalte Nordlicht und etwas schwächere Beleuchtung; aus diesem Grunde brauchten hier auch die Ecken nicht abgeschrägt zu werden. In diesen Kabinetten ist der Fußboden mit dunklen, stumpfen Fliesen belegt, namentlich um die Reflexe zu vermeiden, die der hellere, gewachste Parkettfußboden mit sich bringt; wenigstens bei Seitenlicht, wie auch unsere niederländischen Kabinette beweisen.

Oberlicht haben die Räume erhalten, welche für die Aufnahme der Gemälde der romanischen und der vlämischen Schule bestimmt waren. Entgegen der bis-

herigen Gewohnheit sind diese Säle durchweg ziemlich niedrig gehalten. Bei den kleinsten Sälen liegt das Oberlicht etwa 6 Meter, bei den größten nicht ganz 8 Meter über dem Boden; das Paneel ist nur 80 Zentimeter hoch und die Voûte ist niedrig gehalten. Dadurch fällt das Hauptlicht nicht wie sonst entweder in die Voûte und den oberen, nicht mit Bildern behängten Teil der Wand oder auf den Fußboden und damit in das Auge des Beschauers, sondern es fällt voll auf die Behangfläche der Wände. Das Oberlicht ist möglichst groß gehalten; es nimmt etwa die Hälfte der Grundfläche ein. Daß die Abmessung des Oberlichtes sowohl in seiner Größe wie in seiner Entfernung vom Boden von dem Umfange des Zimmers abhängen muß, zeigt sich deutlich an den Oberlichtsälen des neuen Museums. So fällt im Tiziansaal (Saal 46), der, obgleich etwas größer als die übrigen Säle mit Ausnahme des Rubenssaales, doch ein Oberlicht in gleicher Höhe und gleichen Verhältnissen erhalten hat, das Licht augenscheinlich an den Bildern etwas vorüber und zu voll in das Auge des Beschauers, so daß die Bilder, wenigstens bei starkem Sonnenlicht, nicht ihre volle Farbenpracht entwickeln. Dies ist dagegen im Rubenssaal (Saal 63), in dem bei seinen wesentlich größeren Abmessungen das Oberlicht fast 2 Meter höher gelegt worden ist als in den anderen Sälen, nicht der Fall; das Licht ist hier für die Gemälde ganz besonders günstig. Ich bemerke, daß — wie in allen Fällen, wo es sich um Belichtung handelt — die eingehendsten Proben in einem Barackenbau nötig sind, da die meisten Berechnungen in der Praxis sich bisher als unzuverlässig oder gar als falsch erwiesen haben.

Wie günstig auch beim Oberlicht die Abschrägung der Ecken wirkt, in die das Licht am wenigsten dringt, zeigt der kleinere Oberlichtsaal (Saal 61). Leider ließ sich dies im Kaiser Friedrich-Museum nur in diesem einen Falle ausführen.

Der Zwischenraum zwischen dem inneren und dem äußeren Oberlicht ist im Neubau, entgegen der bisherigen Gewohnheit, verhältnismäßig groß gehalten; selbst an der Seite ist die Entfernung noch fast zwei Meter. Dadurch wird nicht nur die Reinigung des Oberlichtes sehr erleichtert, das Licht verteilt sich in diesem großen Raume zwischen den beiden Glasdecken, der durch eine weiße Tünche der Wände und weißen Anstrich des Eisens noch mehr aufgehellt wird, und kommt gleichmäßig und mit gleicher Kraft durch das untere Oberlicht in den Saal. Für dieses ist die Wahl des Glases von wesentlicher Bedeutung: jedes zu stark gelblich, grünlich oder bläulich gefärbte Glas erweist sich vom Übel für die Wirkung der Bilder. Aber auch die Struktur des Glases ist von Wichtigkeit. Das stark geriffelte Glas, für das wir uns entschieden hatten, obgleich es in der Zeichnung nicht recht befriedigt, schien uns bei Proben, die wir damit machten, am wenigsten gefärbt und zugleich, ohne Beeinträchtigung der Helligkeit, die Sonnenstrahlen am besten abzuhalten. Der Erfolg hat gezeigt, daß es, ohne störende Abschwächung des Lichtes, diese Bedingungen in der Tat so gut erfüllt, daß es weder eines Velums

noch der Vorhänge unter oder über dem Oberlicht bedarf, die immer für die Beleuchtung und durch die leichte Beschmutzung und schwierige Instandhaltung ein unangenehmer Notbehelf sind.

Wenn einer oder der andere Saal, so namentlich der Oberlichtsaal mit den großen altniederländischen Gemälden (Saal 69), in seinen räumlichen und Lichtverhältnissen nicht so glücklich ausgefallen ist, so ist daran hauptsächlich der ungenügende Bauplatz schuld; die Höfe sind so wie so schon mehr eingeschränkt wie es die Polizeivorschrift verlangt, und wie es die Beleuchtung der unteren, an den Höfen gelegenen Räume wünschenswert erscheinen ließ.

In allen Räumen, den Oberlichtsälen wie den Kabinetten, sind die Schranken fortgelassen. Nach unserer Erfahrung sind diese, wenn sie nicht so weit von den Bildern angebracht werden, daß man die kleineren überhaupt nicht mehr genau betrachten kann (wie z. B. früher im Louvre), eher vom Übel als von Nutzen; die Besucher lehnen sich nämlich mit dem einen Arme darauf, um bei ihren Demonstrationen über die Darstellung, ihren Untersuchungen, ob das Bild auf Holz oder Leinwand gemalt sei, und ähnlichen das »große Publikum« in erster Linie interessierenden Fragen, mit der anderen Hand um so behaglicher auf dem Bilde herumtasten zu können.

Bei der Aufstellung der Bilder sind wir den Grundsätzen gefolgt und haben uns von den Erfahrungen leiten lassen, die wir bei den häufigen Umordnungen in der Gemäldegalerie wie bei den Ausstellungen von Gemälden aus Berliner Privatbesitz gemacht hatten. Sie sind wohl zum guten Teil heute schon allgemein anerkannt, wenn sie auch in der Praxis nur zu oft nicht beobachtet werden. Die Wände sind nicht mit Bildern gepflastert, sondern mäßig behängt, bei großen Gemälden in der Regel nur eine Reihe; nur die Mitte pflegt durch ein zweites, mehr dekoratives Bild besonders betont zu sein. Auch bei kleineren Bildern hängen selten mehr als zwei übereinander. Wo die Perspektive und die Form der Wand es erlaubten, ist ein Hauptwerk allein gehängt und höchstens dekorativ noch durch ein Möbel darunter oder ein paar Büsten zur Seite noch stärker betont worden. Die Ecken der Säle sind möglichst frei gelassen, damit sich jede Wand als ruhig geschlossenes Bild darstellt. Im übrigen haben wir nicht zuviel Zwischenraum zwischen den Bildern gelassen, weil sich sonst der Wandstoff als solcher zu stark geltend macht. Abrundung sämtlicher auf einer Wand aufgehängter Bilder zu einem harmonischen Gesamtbild durch Mannigfaltigkeit und Symmetrie der Gegensätze in Format, Gegenstand, Farbe und Ton, und daneben Isolierung jedes einzelnen Bildes durch die abweichenden Nachbarbilder, sind die Hauptprinzipien, nach denen die Gemälde in allen Abteilungen aufgestellt sind. Ich weiß, daß der heutige Geschmack, namentlich der Künstler, die Symmetrie nicht liebt, daß einzelne Dekorationskünstler, nach Lenbachs Vorbilde, in der Aufstellung der Kunstwerke die Isolierung bis zu vollständiger Verzettelung treiben; aber solche japanischen

Grundsätze, selbst wenn sie für die moderne Kunst berechtigt wären, können für die Kunst der Renaissance, welche stets auf Symmetrie und Harmonie, auf architektonische und monumentale Wirkung ausging, gar nicht in Betracht kommen.

Bei der Aufstellung ist auch die Frage der Mischung der Gemälde mit Bildwerken der gleichen Zeit und Schule in Betracht gezogen. Versuche nach dieser Richtung haben wir seit Jahrzehnten vielfach gemacht. Sie wurden mir schon dadurch nahe gelegt, daß ich von vornherein durch einen Zufall — an der Gemäldegalerie war bei meiner Berufung 1872 der Assistentenposten fortgefallen, während er an der Skulpturenabteilung vorhanden und unbesetzt war — gleichzeitig an der Gemäldesammlung und an der Skulpturensammlung beschäftigt wurde. Proben in der Heranziehung anderer Kunstwerke zur Belebung der Galerieräume hatten wir schon bei der ersten Gesamtaufstellung der Suermondtschen Sammlung 1874 gemacht. Diese enthielt neben den Gemälden eine ansehnliche Sammlung alter Handzeichnungen, welche wir in Pulten unter den Bildern aufstellten. So sehr theoretisch eine solche Zusammenstellung der Entwürfe und Studien mit den Gemälden der gleichen Schulen und Meister, gelegentlich sogar der Studien zu den Bildern darüber, am Platze scheint, so wenig erwies sie sich praktisch ausführbar. Material und Behandlung der Zeichnungen wie der Stiche und anderer Reproduktionen sind zu verschieden von denen der Gemälde und beeinträchtigen diese in ihrer Wirkung. Anders die Bildwerke. Bei verschiedenen Ausstellungen von Kunstwerken aus Berliner Privatbesitz, namentlich schon bei der Ausstellung zur Feier der Silberhochzeit des Kronprinzenpaares im Februar 1883, erwies sich eine derartige Nebeneinanderstellung und Vereinigung nicht nur als möglich, sondern selbst als wirkungsvoll und vorteilhaft für die einzelnen Kunstwerke. Aber Versuche im Museum selbst zeigten doch, daß eine solche Mischung in öffentlichen Sammlungen nur eine beschränkte sein kann. Eine auch nur einigermaßen gleichmäßige Verteilung von Gemälden und Skulpturen an den Wänden wirkt außerordentlich unruhig, und die Stücke beeinträchtigen sich in der Regel gegenseitig aufs empfindlichste, abgesehen davon, daß wohl höchstens der Louvre für die französische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts und München für die deutsche Kunst des Mittelalters und der Renaissance eine einigermaßen ausreichende Zahl von Bildwerken für eine gleichmäßige Mischung aufzuweisen hätten. Für die italienische Kunst ist sie schon durch den architektonischen Aufbau der meisten großen Bilder ausgeschlossen. Dagegen ist sie für die deutsche Kunst möglich, ja vorteilhaft; haben doch bei den deutschen Altarwerken meist Maler und Bildner zusammen gearbeitet; und zwar nicht nur insoweit als die Bildschnitzereien regelmäßig bemalt und vergoldet wurden: Gemälde bildeten bei den großen Schnitzaltären, namentlich auf den Klappflügeln, einen sehr wesentlichen Teil. Für die deutsche Kunst ist daher die Zusammenstellung der Bildwerke mit den Malereien im Neubau im

wesentlichen durchgeführt, und zwar sind letztere, schon weil sie der Zahl nach wesentlich hinter den Bildwerken zurückstehen, mit diesen im Erdgeschosse (Saal 23, 24, 20) vereinigt worden, bis auf die kleine Zahl der Gemälde der Blütezeit, die vorläufig in der Galerie neben den altniederländischen Bildern ihren Platz gefunden haben.

Wo wir italienische Bilder und Skulpturen zusammen aufgestellt haben, ist es in der Weise geschehen, daß einige wenige Stücke zur wirkungsvollen Heraushebung bestimmter Hauptwerke, sei es der Malerei oder Plastik, verwendet sind: so die Barockbüsten neben der wuchtigen Porträtfigur des Generals Borro (Saal 47) und anderseits die beiden Bildnisse von Bronzino und Franciabigio an der Wand mit den Elitestücken italienischer Hochrenaissanceskulpturen (Saal 45). In den Kabinetten mit den kleineren Renaissancemarmorwerken haben neben einzelnen mattfarbigen Ton- oder Stuckbildwerken einige wenige Gemälde Platz gefunden, die aber hier gleichfalls nur zur Hebung der Büsten und anderen Skulpturen da sind; deshalb sind es nicht erstklassige Bilder, da diese durch eine solche dekorative Verwendung in ihrer Bedeutung und Wirkung geschädigt wären. Ob in diesen Räumen noch eine stärkere Mischung von Bildern und Skulpturen möglich sein wird, wird sich zeigen, wenn diese Kabinette demnächst ihren definitiven Stoff erhalten.

Die Wahl und Ausführung der Stoffe und ihre Färbung ist die Frage gewesen, die uns bei der ganzen Einrichtung am meisten beschäftigt, am meisten Sorgen und Mühe gemacht hat, und bei der wir von den Künstlern und Handwerkern am empfindlichsten im Stich gelassen sind. Daß der richtige Hintergrund für die Gemälde echte Stoffe wären, darüber kann kein Zweifel bestehen. Wir würden uns ohne Besinnen dafür entschieden haben, wenn unsere Webe- und Färbetechnik in Solidität und Geschmack auch nur einigermaßen den Höhepunkt erreicht hätte, den sie bis in den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts behauptete. Aber alle Proben, die wir selbst und die alle anderen öffentlichen Anstalten, nicht nur Museen, in den letzten Jahrzehnten angestellt haben, sind in der Hauptsache negativ ausgefallen. Sehr selten nur entsprach die Färbung der Probe, und stets verfärbte sich der Stoff, ob kostbar oder billig, falsch oder „echt“ gefärbt, in kurzer Zeit und meist in häßlichster Weise. Freilich war uns bekannt, daß die Kgl. Webeschule in Krefeld jetzt Versuche in der Anfertigung und Färbung von Stoffen mit echten Farben macht, die in Feinheit und Haltbarkeit der Färbung den alten Stoffen nahe, ja angeblich gleich kommen sollen, aber den Abschluß dieser Versuche hätten wir, auch wenn wir vollen Glauben gehabt hätten, nicht mehr abwarten können. Statt eines Stoffes hätten wir nun eine gute Tapete als Hintergrund wählen können; aber auch hier wäre es fast ebenso schwer gewesen, den gewünschten Ton zu bekommen. Auch ist die Haltbarkeit der Farben bei unseren modernen Tapeten, zumal wo sie dem Licht so stark ausgesetzt sind,

wie in einer Galerie, nicht viel besser als die der Stoffe. Wir entschieden uns daher, nach lauter unbefriedigenden jahrelangen Versuchen in letzter Stunde und nur sehr ungern für gemalte Stoffe. Man betrachtet diese ja regelmäßig als etwas Unechtes, Falsches, als »Gschnaß«; jedoch nicht ganz mit Recht, da man zu allen Zeiten, wenn man sparen mußte, Stoffe in ähnlicher Weise mit Mustern bemalt hat, zumal wenn — wie hier — Stoff und Muster als solches möglichst wenig zur Geltung kommen und nur als neutraler Ton wirken sollten. Diese bemalten Stoffe haben den großen Vorzug vor farbigen Stoffen und Tapeten, daß sie genau nach Proben ausgeführt werden können und sich im Licht fast gar nicht verändern; durch geschickte Künstler ausgeführt, sind sie dabei, besonders in Oberlichträumen, dekorativ als Grund zuweilen von günstigerer Wirkung wie die schönsten echten Stoffe. Die Proben solcher Stoffe, die wir von der größten hiesigen Firma ausführen ließen, fielen leider so ungünstig aus, daß wir erst, als die Aufstellung schon begonnen hatte, uns nach München an die rechte Quelle wandten. Den Herren Schmidt und Mössel, die schließlich die Ausführung noch übernommen und durchgeführt haben, sind wir daher zu großem Dank verpflichtet. Wenn in der Größe der Muster oder im Ton doch nicht immer ganz das richtige getroffen ist, so liegt das an der Überhastung und an dem Umstande, daß ich die Proben nur vom Krankenlager aus machen lassen konnte. Nur in einem Falle haben wir einen »echten« Stoff gewählt, und gerade da haben wir das ungünstigste Resultat gehabt: bei dem blauen Stoff in den Kabinetten der Marmorskulpturen (Kab. 31, 40), der zu elegant, zu hell und kalt erscheint, namentlich für die Robbia-Arbeiten wie für die vereinzelten Bilder und farbigen Skulpturen, die mit darauf hängen.

Die Räume im Erdgeschoß mußten im wesentlichen abhängig sein von den Galerieräumen des oberen Stockwerkes; sie wurden zudem beeinträchtigt durch die kleinen stollenartigen Höfe, wie durch die mehrfachen Änderungen in der Bestimmung der darin unterzubringenden Sammlungen während und noch nach der Fertigstellung des Baues. Oberlichtsäle, die sich zur Aufstellung der farbigen Skulpturen in dem in den Hof hineingebauten Renaissancesaal des alten Museums als besonders günstig ergeben hatten, und die auch zur Aufstellung der orientalischen Teppiche das beste Licht abgegeben hätten, waren hier ebensowohl ausgeschlossen wie für die Aufstellung der Mschatta-Fassade die zur richtigen Wirkung notwendige Anbringung am Abschluß eines großen überdachten Hofes. Es ergaben sich vielmehr teils lange, schmale, korridorartige Räume mit zu vollem, plattem Licht, teils Räume neben den Höfen, die meist ungenügendes Licht von diesen erhalten. Die kleineren feinen Marmorskulpturen, die ruhiges Seitenlicht erfordern, ließen sich daher hier nicht unterbringen und wurden in den Kabinetten neben und zum Teil mit den Gemälden aufgestellt. In den breiten Sälen zwischen den Höfen, mit ungenügendem Licht von beiden Seiten, konnte Platz zur Aufstellung nur durch Scherwände geschaffen werden, während der mangelhaften Beleuchtung

(wie auch in ein paar Nebenräumen der Galerie) durch das Prismenglas der Luxfer-Gesellschaft wesentlich abgeholfen werden konnte. Das übervolle, banale Licht der schmalen Korridorräume an beiden Wasserseiten konnte dadurch einigermaßen gemildert werden, daß der untere Teil der Fenster durch dunkle Vorhänge verhangen und dadurch eine Art hohes Seitenlicht geschaffen wurde. Auch zeigte es sich, daß die farbigen Ton- und Stuckbildwerke der Renaissance, die an der Kanalseite zur Aufstellung gekommen sind (Saal 26), an den langen, den großen Fenstern unmittelbar gegenüberliegenden Wänden, durch ihre Bemalung und ihr meist kräftiges Relief besser zur Geltung kommen als wir erwartet hatten.

In den entsprechenden Räumen an der Spree haben die altchristlichen, byzantinischen und mittelalterlichen italienischen Skulpturen Aufnahme gefunden (Saal 4—8). Die Aufstellung dieser zum weitaus größten Teil erst in den letzten Jahren zusammengebrachten Sammlung (vielfach Bruchstücke und mehr oder weniger stark beschädigt und zum Teil nur von rein historischem Wert, von denen im Alten Museum nur ganz wenige ausgestellt waren) bot ganz besondere Schwierigkeiten. Da sich eine große Zahl verwandter und in ihrer Vollständigkeit besonders wertvoller Kapitäle darunter befand, so kam mir der Gedanke, passende alte Säulen dafür zusammenzubringen, um sie auf diesen aufzustellen, und diese ähnlich wie in der Vorhalle von San Marco, deren korridorartige Gänge ja gleichfalls ringsum mit Säulen und Kapitälen aus alten Kirchen des Orients besetzt sind, beiderseits in den Korridoren derart zu verteilen, daß kleinere Abteile für die verschiedenen Epochen dieser Kunst geschaffen würden. Die Art, wie dies durchgeführt, wie die einzelnen Abteilungen organisch ausgebildet und die Anordnung der mannigfaltigen Skulptur- und Architekturteile darin getroffen ist, wie durch die Mosaiken und farbigen Stoffe die toten Wandflächen farbig belebt und die zahlreichen Stücke der Kleinkunst in den Kästen und Schränken verteilt sind, wird selbst der Laie würdigen können, auf den auch diese Räume in ihrer Gesamtheit und durch den prächtigen Abschluß mit dem Mosaik von Ravenna einen starken Eindruck machen.

Die Mehrzahl der Räume in beiden Stockwerken ist mit alten Möbeln und einzelnen Gobelins der Zeit ausgestattet. Auch das ist auf Ausstellungen, namentlich auf solchen von alten Kunstwerken aus hiesigem Privatbesitz, schon seit längerer Zeit versucht worden; die Berliner Renaissanceausstellung von 1898, unmittelbar nach Fertigstellung der Pläne für den Neubau veranstaltet, war gewissermaßen die Generalprobe für die Aufstellung im neuen Museum. Von der Einrichtung der Räume in diesen Ausstellungen sind wir aber nicht unwesentlich abgewichen, indem wir nur einzelne, meist größere Möbel und hier und da einen großen dekorativen Gobelin verwendet haben, um die Wände nach unten und oben abzuschließen, um bestimmten, ausgezeichneten Räumen den Charakter von Festräumen zu geben, um die Mitte zu betonen oder ein bestimmtes Kunstwerk herauszuheben. Wir haben es aber durchweg vermieden, den Eindruck eines Wohnzimmers hervor-

zurufen und haben deshalb die Möbel so gewählt und so sparsam verteilt, daß die monumentale Wirkung der Säle gewahrt bleibt. Bei der Ausstattung des Simonkabinetts (Kab. 39) ist dagegen der wohnliche Charakter eines Sammlerzimmers in der reichen und mannigfachen Art der Möblierung und Inszenierung ausdrücklich angestrebt, um die Schenkung als solche und ihre Herkunft zu betonen. Ich brauche wohl kaum hervorzuheben, daß in dieser Ausstattung, wie zum Teil auch in der Aufstellung das letzte Wort noch nicht gesprochen ist; es fehlt noch manches, und einzelnes ist in der Eile der Eröffnung nur vorübergehend an seinen Platz gestellt. Berliner Zeitungen haben sich freilich, als Anfang Juli die erste Hälfte der alten Galerie geschlossen wurde, darüber beklagt, daß die Verwaltung ein volles Vierteljahr zur Einrichtung des neuen Museums gebrauche: wenn die Herren einen Einblick gehabt hätten in die Art, wie in dieser Zeit im Neubau gearbeitet worden ist, so würden selbst sie uns wohl das Zeugnis ausgestellt haben, daß wir ihnen in Fixigkeit nichts nachgeben.

Über einen Punkt, der in unseren transalpinen Museen, namentlich in den Gemäldesammlungen von hervorragender Bedeutung ist, habe ich mich bisher nicht ausgesprochen, über die Heizung. Ich vermag auch näheres darüber nicht anzugeben, da ich über die Wahl des Heizsystems und seine Anbringung nicht orientiert worden bin. Auf meine Veranlassung ist nur noch verhindert worden, daß die Heizröhren auch in den Sälen der altitalienischen Gemälde, deren Holztafeln gegen plötzliche Erwärmung und Abkühlung besonders empfindlich sind, in den Wänden belassen worden sind. Infolgedessen hat in diesen Räumen die Heizung leider teils im Fußboden, unter durchbrochenen Eisenplatten, teils, wie früher, in garstigen hohen, durch Sitzbänke nur notdürftig verdeckten Heizkörpern in der Mitte mehrerer anderer Säle angebracht werden müssen. Erst der kommende Winter oder richtiger die nächsten Winter, da unsere nordischen Winter in ihrer Einwirkung auf Gemälde oft sehr verschieden sind, werden zeigen, ob das richtige Heizsystem gewählt und ob es richtig angebracht worden ist.

Mit jenen »Heizmöbeln« läßt sich vielleicht noch eine Änderung treffen, indem man ihnen die Form von Tischen gibt, falls sie nicht überhaupt beseitigt werden können. Ähnliche, zum Teil selbst einschneidendere Verbesserungen, selbst im Innenbau, werden noch im Laufe des kommenden Jahres oder doch in absehbarer Zukunft gemacht werden können. Da während des Baues verschiedene Sammlungen geschenkweise, als Leihgabe oder käuflich dem Kaiser Friedrich-Museum unter der Bedingung überwiesen wurden, daß sie in besonderen Räumen geschlossen zur Aufstellung kämen, sind im Oberstock gleich am Eingange in die Galeriesäle vom Korridor zwei Räume abgetrennt worden, die zur Aufnahme solcher Sammlungen dienen sollten. Diese Räume, die wir dem Architekten mit großer Mühe abgerungen haben, sind dadurch völlig mißlungen, daß nachträglich die mächtige Kuppel dem Eingangsbau hinzugefügt wurde, deren Seitenstützen

jene Räume so sehr einengten und sie im Licht so beeinträchtigten, daß sie als Sammlungsräume unbrauchbar sind und dafür in Zukunft nicht benutzt werden sollen. Für jene Sammlungen und ähnlichen Zuwachs läßt sich aber ohne zu große Mühe und Kosten in anderer Weise Platz schaffen. Zwei Oberlichtsäle in der Abteilung der romanischen Schulen, zu denen das kleine Tiepolozimmer (Zim. 48) den Eingangsraum bildet, sind nämlich ihrer ursprünglichen Bestimmung nicht gleich übergeben; der vordere Saal, in dem jetzt provisorisch die Thiemsche Sammlung (Saal 49) aufgestellt ist, ist für die spanische Schule, der hintere für die spätere französische und englische Schule bestimmt (Saal 50). Da aber von diesen Schulen, deren stärkere Vermehrung für die nächste Zeit unser Wunsch ist, noch nicht die genügende Zahl von Bildern vorhanden ist, um je einen besonderen Saal damit zu behängen, so haben sie vorläufig zusammen in dem letzten am hinteren Treppenhaus gelegenen Saal der germanischen Schulen ihren Platz erhalten (Saal 51). Wenn die zur Zeit hier aufgestellten Bilder später in die für sie inzwischen fertig einzurichtenden beiden Säle überführt sein werden, kann dieser freiwerdende Raum und der davorliegende Saal mit den großen holländischen Bildern (Saal 52) einem Umbau unterzogen werden, um für diese Gemälde wie namentlich für geschlossene kleinere Sammlungen mit vorwiegend niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts sowie für weitere Erwerbungen nach dieser Richtung passendere Räume zu gewinnen. Es lassen sich daraus ein oder zwei kleinere Oberlichtsäle und mehrere Kabinette mit einem Korridor dahinter bilden, deren Beleuchtung den holländischen Bildern weit günstiger sein wird. Ein Korridor bietet aber für die historisch wertvollen großen holländischen Gemälde aus der Oranischen Erbschaft, die wir bei dem historischen Charakter unserer Galerie nicht ganz missen möchten, weit bessere Unterkunft als ein stattlicher Oberlichtsaal, da eine Gesamtwirkung dieser Bilder, die regelmäßig eine unerfreuliche ist, in einem Korridor ausgeschlossen ist; denn hier kommen nur die einzelnen Bilder oder kleineren Gruppen zur Geltung.

Größere Änderungen werden im Erdgeschoß vorgenommen werden müssen, aber erst in späterer Zeit und ohne wesentliche bauliche Umgestaltungen. Hier hat die kolossale Schmuckfassade des Palastes von Mschatta, als schon die Einrichtung des Baues für ganz andere Zwecke fast vollendet war, Unterkunft finden müssen (Saal 11 u. 12), so gut und so schlecht es eben ging. Eine definitive Aufstellung ist dies aber nicht; dafür wird sich hoffentlich Gelegenheit bieten, wenn gegen Abschluß der Ausgrabungen in Babylon und Assur für die reiche Ausbeute von Altertümern von dort Platz geschafft werden muß. Der Charakter wie die Zahl dieser Bildwerke scheinen es auszuschließen, daß dafür ein eigener Bau, ein „Turm zu Babel", errichtet wird; dies neue Museum wird Platz bieten für die asiatische Kunst überhaupt, für die nachbabylonisch-ninivitische Kunst Vorderasiens, also für die persisch-islamische, sowie für die Kunst Hinterasiens, von China und Japan. Ein solches asiatisches Kunstmuseum, für das bisher nur dürftige Ansätze in ver-

schiedenen Museen Deutschlands vorhanden sind, ist für uns, worauf W. v. Seidlitz zuerst und energisch aufmerksam gemacht hat, ein dringendes Bedürfnis, und es ist die allerhöchste Zeit, jetzt an den Ausbau der Sammlungen dafür zu gehen, da auch diese Altertümer täglich seltener und mehr geschätzt werden. Um dafür wenigstens nach einer Richtung einen ernsten Anfang zu machen, habe ich eine Anzahl Freunde bewogen, mit mir aus ihren Sammlungen und Mitteln zusammenzuschießen, um im Anschluß an Mschatta in den Räumen daneben (Saal 9 u. 10), die durch Ausscheidung der Gipssammlung freigeworden sind, zunächst eine persisch-islamische Abteilung zu bilden und deren Ausbau mit allem Eifer in Angriff zu nehmen. Da S. M. der Kaiser die Schenkung dieser Sammlungen angenommen und der Frage der Bildung eines solchen Asiatischen Kunstmuseums das größte Interesse entgegengebracht hat, dürfen wir erwarten, daß es uns an der Unterstützung unserer Bestrebungen nach dieser Richtung nicht fehlen wird.

Auch für eine provisorische Unterbringung dieser Sammlungen resp. Sammlungsanfänge sind die Räume, in denen sie in den letzten Wochen vor der Eröffnung des Museums notdürftig aufgestellt worden sind, nur wenig geeignet, namentlich infolge des ungünstigen kalten Anstrichs. Dieser wird daher in nächster Zeit geändert werden. Es ist nämlich bei der Fertigstellung des Erdgeschosses ein kleines Versehen gemacht worden, das aber sehr unangenehme Konsequenzen mit sich gebracht hat. Der Putz der verschiedenen Räume, soweit sie nicht eine Holz- und Stoffbekleidung erhalten haben, ist — in dem üblen Berliner Streben nach Glanz und Prunk — nicht rauh gelassen, sondern poliert worden; auf dieser polierten Fläche wirkt aber jeder Anstrich glatt und hart, sodaß er wie eine geringe Unitapete erscheint. Dutzende von Proben sind gemacht worden, ohne daß auch nur in einem dieser Räume ein befriedigender Hintergrund erzielt wäre. In den beiden Korridoren, in welchen die Teppiche, Stoffe, Bronzen u. a. Gegenstände der islamischen Kunst vorläufig untergebracht sind, verdirbt der weiße Anstrich in Verbindung mit dem kalten Nordlicht die Wirkung namentlich der Teppiche und Stoffe. Nach Herstellung eines geeigneteren Anstrichs hoffen wir Anfang des kommenden Jahres dieser Abteilung ihre definitive Einrichtung geben zu können — definitiv jedoch nur, bis sie in einem Asiatischen Museum einen würdigen Platz finden kann.

Auch die Aufstellung in dem südlichen Teil des Erdgeschosses, an der Kanalseite, gibt sich in ihrem Nebeneinander von deutscher Kunst mit italienischen Bildwerken und mit den Münzen und Medaillen als ein provischer Zustand. Diesem kann freilich erst, wenn Mschatta und die ganze Abteilung der persisch-islamischen Kunst aus dem Bau entfernt wird, ein Ende gemacht werden. Für die deutschen Gemälde waren Säle im Obergeschoß an der Spitze des Museums geplant; diese haben nicht ausgeführt werden können, weil das vordere Treppenhaus hier den ganzen Raum in Anspruch nahm. Die Meisterwerke der deutschen Malerei haben daher in zwei Kabinetten zwischen den niederländischen Gemälden

einen allzu beschränkten und in dem kleinen Saal dahinter einen unbehaglichen Platz bekommen. Auch mußte die ganze ältere Malerei getrennt davon im Erdgeschoß mit den Skulpturen aufgestellt werden. In Zukunft wird diesem für die Hauptstadt Deutschlands unwürdigem Zustand hoffentlich ein Ende gemacht und die deutsche Malerei und Plastik vollständig vereinigt und dafür der ganze Kanaltrakt des Erdgeschosses freigemacht werden können, wobei auch der Barockplastik, deren Stücke jetzt zur Dekoration im ganzen Bau zerstreut sind, wieder ein eigener Saal eingeräumt würde. Die farbigen italienischen Renaissanceskulpturen würden dann in die Räume kommen, die jetzt die persisch-islamische Abteilung und den Rest der Gipssammlung einnehmen; sie würden sich dort den altchristlichen und mittelalterlichen Skulpturen Italiens unmittelbar anschließen.

Doch das sind Zukunftsträume, die vielleicht wie Seifenblasen zerplatzen werden, wenn später unsere Nachfolger den Bau und die Aufstellung darin ihren eigenen Ideen anpassen werden. Auch ihnen müssen noch Aufgaben bleiben, und wenn sie unter günstigeren Verhältnissen das ausführen können, was wir uns noch versagen mußten, lassen wir uns gern ihren Tadel gefallen: was waren doch die ersten Direktoren des Kaiser Friedrich-Museums für beschränkte Köpfe, daß sie nicht gleich auf die einzig richtige Lösung kamen.

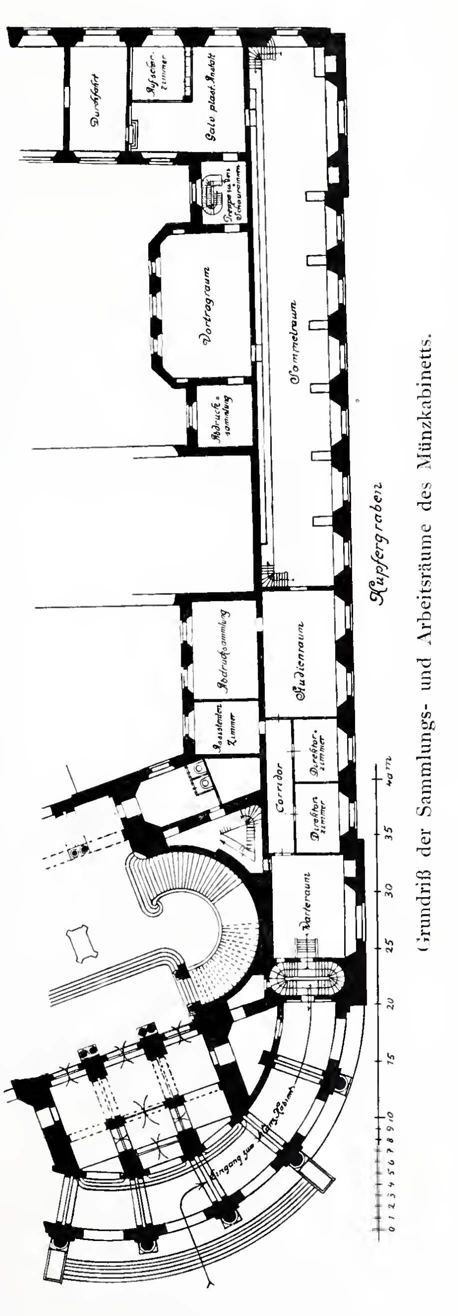
# DIE NEUEINRICHTUNG DES KÖNIGLICHEN MÜNZKABINETTS IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

VON

J. MENADIER

Das Münzkabinett ist die älteste der in dem Rahmen der Königlichen Museen vereinigten Abteilungen. Einige allerdings nicht festbeglaubigte Nachrichten lassen seine Anfänge auf den Kurfürsten Joachim II. (1535—1570) zurückführen. Urkundlich erwiesen ist eine Münzsammlung im Besitze des Kurprinzen Georg Wilhelm als Statthalters in Cleve. Bedeutung gewann die Sammlung indessen erst durch den Großen Kurfürsten, dessen lebhaftes persönliches Interesse eine erste Glanzzeit für sie herbeiführte. Unter seinem Nachfolger, bis in die Zeit nach dem Erwerb der Königswürde andauernd, gewann sie einen monumentalen Ausdruck in den Prachtbänden des Thesaurus Brandenburgicus, in denen Lorenz Beger, der mit der Pfälzer Erbschaft gewonnene Vorstand der Sammlung, ihren Inhalt beschrieben hat. Dann aber trat unvermittelt ein Erlahmen dieser Bestrebungen

ein; unter dem König Friedrich Wilhelm I. erlitt die Sammlung sogar eine, wenn auch wissenschaftlich nicht schwer wiegende Einbuße und auch unter Friedrich dem Großen erfuhr sie nur gelegentlich einen Zuwachs. Der Übergang aus königlichem Privatbesitz in Staatseigentum alsbald nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms III., die Vereinigung mit dem Besitz der Akademie der Wissenschaften an Münzen und Medaillen, sowie die Berufung von Domenico Sestini stellten einen neuen Aufschwung in Aussicht, doch der Zusammenbruch des Staates im Jahre 1806 verhinderte nicht nur ein Wachstum der Sammlung, sondern hatte auch ihre Fortführung nach Paris im Gefolge, woher sie nach dem endlichen Siege der deutschen Waffen nur mit dem Verluste eines Drittels zurückgeführt werden konnte. In der Folgezeit nahm man sich der Sammlung wohl dauernd an, war jedoch durch die Finanzlage des Staates an entscheidenden Erfolgen gehindert, so daß sie bei der Vollendung des Museumsbaues dem Antiquarium eingegliedert wurde. In räumlich von einander getrennten Zimmern aufgestellt, ohne eine selbständige noch einheitliche Leitung, machte sie auch jetzt nur mäßige Fortschritte bis durch die Berufung von Julius Friedlaender ein Wandel angebahnt wurde. Dieser erreichte im Jahre 1868 die Vereinigung der bisher getrennten Teile und ihre Verselbständigung als besondere Abteilung und leitete im Gefolge der nationalen Errungenschaften des Großen Kaisers im Jahre 1873 eine zweite Glanzzeit ein. Seitdem sind neben den andauernd erfolgten ansehnlichen Einzelerwerbungen in kurzen Zeitabständen die bedeutendsten Privatsammlungen jeder Art, antiker, orientalischer, mittelalterlicher und neuzeitlicher Münzen dem Kabinett zugeführt, so daß es unter Verfünffachung seines ursprünglichen Bestandes an antiken Münzen und einer Verdoppelung der mittelalterlich-neuzeitlichen Reihen bis auf etwa 76300 griechische, 33000 römische, 83000 deutsche, 25400 außer-




Grundriß der Sammlungs- und Arbeitsräume des Münzkabinetts.

deutsche, mittelalterliche und neuzeitliche, 29000 orientalische Münzen, 20000 Medaillen, 40 Porträtkameen, 400 Stück Papiergeld und 2000 Siegelstempel, insgesamt 270000 Stück gediehen und damit allen übrigen Sammlungen voran, denen von London und Paris ebenbürtig zur Seite getreten ist.

Durch diese glänzende Entwicklung steigerte sich das Mißverhältnis der von Anfang an unzulänglichen Räumlichkeiten und aller durch sie bedingten Einrichtungen von Jahr zu Jahr zur völligen Unerträglichkeit, bis der Bau des Kaiser Friedrich-Museums endlich die in den alten Museumsbauten unmögliche Erlösung brachte und nicht nur gestattete, den Sammlungen einen absoluten Schutz gegen Feuersgefahr und Einbruch zu verschaffen, sowie eine Aufstellung durchzuführen, welche auch bei noch so großem Wachstum auf lange Zeit hinaus jede Schwierigkeit ausschließt, sondern auch jede wünschenswerte Einrichtung zur möglichst allseitigen Nutzbarmachung der Sammlungen ins Werk zu setzen, so daß das Kabinett hinfort auch in dieser Beziehung den Vergleich mit keinem zweiten zu scheuen braucht, vielmehr allen übrigen voranstehen dürfte.

Den Kern der gesamten Anlage bildet ein Saal im Untergeschoß des Museums, 50 m lang und 6 m breit, die Seitenwände aus Quadern errichtet und mit Eisenplatten bekleidet, der Fußboden und die Decke durch starke Wölbungen gebildet, die acht großen Fenster mit schweren Panzerläden ausgerüstet und ebenso die Türen durch dicke Panzer gebildet, ein Tresor, bei dem das möglichste ins Werk gesetzt ist, um die geborgenen Schätze sicher zu stellen.[1])

Die den Fenstern gegenüberliegende Längswand ist in ihrer ganzen Ausdehnung mit 48 in eins montierten eisernen Schränken bekleidet, nur von 2 Türen unterbrochen und an beiden Enden von je einer Treppe abgeschlossen, welche zu einer über den Schränken durchgeführten Galerie leitet. Jeder dieser 48 Schränke, der Raumersparnis und bequemen Handhabung halber geschlossen durch Rolljalousien, welche beim Öffnen aufwärts zu schieben sind und über einer oberhalb angebrachten Rolle hinterwärts verschwinden, beim Niederziehen automatisch schließen, enthält in zwei Reihen nebeneinander, je nach der Stärke der einzulegenden Münzen, 140 oder 160 Schiebladen. Diese, aus einem Stück Eisenblech gestanzt und geschwärzt und um des eleganteren Anblicks willen wie zur Vermeidung des Rostens vorn mit einem kupfernen Stulpen versehen, laufen zwischen je zwei vorn ein wenig verjüngten Eisenstäben, welche die gemeinsamen Wandungen der Schränke beiderseits bedecken. Die matt polierten Stulpen sind mit zwei Knöpfen in regelmäßig wechselnden Abständen und zwischen ihnen mit einem kleinen, zur Aufnahme einer geschriebenen Etikette bestimmten Rahmen versehen

[1]) Die Panzer-Türen und Fensterladen sind hergestellt vom »Tresor« (Fabrik für Geldschrankbau und Metallindustrie, Berlin NO., Prenzlauer Allee 34) die Wandpanzerung und die eisernen Münzschränke samt der Bücherei über diesen vom »Panzer« (Aktiengesellschaft für Geldschrank-Tresorbau und Eisenindustrie, Berlin N., Badstr.).

und tragen seitwärts in eingestanzten und mit schwarzer Emaille ausgefüllten Ziffern zur linken die Schranknummer und zur rechten die Ordnungsnummer der Lade innerhalb des Schrankes. Die Laden beginnen in einer Höhe von 1,45 m, so daß man die oberste noch bequem überblicken kann, und enden in einer Höhe von 0,29 m, so daß man sich zu der untersten nicht zu tief hinabzubücken hat. Sie ruhen auf einem Podest, welches zur Vermeidung eines toten Raumes als ein kleiner Schrank mit auszuziehender Mittelplatte eingerichtet oder mit vier Schieb-



Der Sammlungsraum des Münzkabinetts.

laden versehen ist, bestimmt zur Aufnahme von Eingängen und Vorräten aller Art.

In den Laden liegen Tafeln von 48 zu 37 cm, gebildet aus zwei mit dunkelgrünem Leinen überzogenen Pappschichten, deren obere je nach der Größe der aufzunehmenden Münzen mit 130, 80 oder 48 runden Ausstanzungen versehen ist. Jede Tafel trägt in dem letzten Ausschnitt einen ihn füllenden weißen Block mit der knappen Bezeichnung der vertretenen Münzgruppe und der Ordnungsnummer innerhalb derselben. Weiße Blöcke mit erklärenden Bezeichnungen sind auch zu

Beginn jeder neuen Münzgruppe eingefügt, während dunkelgrüne Blöcke diejenigen Ausschnitte füllen, welche noch nicht mit Münzen belegt, sondern für zukünftige Ergänzungen der Sammlung freigelassen sind. In der Verteilung der letzteren herrschen für die verschiedenen Gruppen der Sammlung stark abweichende Verhältnisse: bei Gruppen, welche bereits eine annähernde Vollständigkeit erreicht haben, wie den Münzen der Hohenzollernschen Burggrafen von Nürnberg und Markgrafen von Franken, sind die grünen Einschaltblöcke nur spärlich verwandt, während sie in Gruppen, deren Ergänzung zur Zeit besonders gepflegt wird, wie den preußischen Scheidemünzen des 18. Jahrhunderts, überwiegen. Ergänzend tritt dieser Einschaltung der grünen Blöcke die Freilassung ganzer Laden zur Seite, welche äußerlich durch den Mangel eines geschriebenen Etiquettes kenntlich sind. Unter jeder Münze liegt eine runde Kartelle, welche in der Regel grau ist, in den mittelalterlichen Gruppen aber zur Kennzeichnung des Münzfundes und in den neuzeitlichen Gruppen zur Kenntlichmachung der Münzstätte in großem Maßstabe durch eine Kartelle von wechselnder Farbe ersetzt ist; sie trägt regelmäßig die Nummer, unter welcher die Münze in den Erwerbungsverzeichnissen eingetragen ist und gegebenenfalls den Namen der Sammlung, mit der oder auch aus der sie erworben ist, soweit gedruckte Corpora bestimmter Münzgruppen vorliegen, auch die Ordnungsnummer dieser, ebenso Publikationsvermerke, sobald es sich um Unica oder annähernde Seltenheiten handelt, sonstige gelehrte Zitate aber nur gelegentlich.

Drei in eins montierte Schränke gleicher Art, welche zuvörderst zur Probe hergestellt waren, füllen den einen Winkel des Saales längs der Außenmauer. Blöcke von zweimal drei Schränken, Rücken an Rücken gestellt, werden in der Folgezeit an jedem der sieben Fensterpfeiler aufgestellt werden, und zwar zunächst solche mit höheren und dementsprechend minder zahlreichen Laden, zur Aufnahme der Medaillen und Siegelstempel bestimmt, welche gegenwärtig noch in den bisherigen Holzschränken aufbewahrt werden. Die Laden derselben werden mit schmalen Zahnleisten an den Langseiten und beweglichen Querstäben versehen werden, zwischen denen aus Eisenblech gestanzte und innen mit Stoff überzogene Kästchen von verschiedenen, aber in Verhältnis zueinander stehenden Größen aneinander gereiht werden, so daß sie bequem zu wechseln sind.

In der ersten Gruppe von 21 Schränken sind die antiken, die griechischen und römischen Münzen untergebracht, die griechischen im wesentlichen nach dem geographischen System Eckhels geordnet, unter Berücksichtigung einiger neuer Verbesserungsvorschläge. Jedoch liegen einige geldgeschichtlich zusammengehörige Gruppen wie die Pegasusmünzen, die Cistophoren, das Alexandergeld, die Elektronmünzen als solche zusammen. Die sogenannten Familienmünzen, das Geld der Republik liegen noch in alphabetischer, die Kaisermünzen dagegen in chronologischer Abfolge. Auch sind die Marken und münzähnlichen Zierstücke von den Geldmünzen getrennt und zu besonderen Gruppen am Schlusse der römischen

bezw. der griechischen Münzen vereinigt. Die zweite Gruppe von 22 Schränken beherbergt die deutschen Münzen unter möglichst weiter Ausdehnung dieses Begriffes. Die dritte Gruppe von 5 Schränken enthält in sehr enger Anordnung die außerdeutschen Münzen Europas aus dem Mittelalter und der Neuzeit, sowie die wenig zahlreichen Reihen der überseeischen Münzen und die vierte Gruppe, die erwähnten 3 Probeschränke, vorläufig die orientalischen Münzen.

Die Neuordnung der deutschen Abteilung ist auf Grund der historischen Geographie erfolgt unter Voranstellung der Münzen der aus der Völkerwanderung hervorgegangenen germanischen Staaten, sowie der Merowinger und Karolinger. Indem die nicht zum Verbande des deutschen Reiches bezw. des deutschen Bundes gehörenden westlichen germanischen Lande den Anfang, die Schweiz und Österreich den Beschluß bilden, reihen sich aneinander die Münzen von Lothringen, der Niederlande (Belgien, Holland), der Rheinprovinz, von Westfalen (mit Einschluß von Osnabrück einerseits, Lippe und Waldeck andrerseits), Hessen-Nassau (einbegriffen das Großherzogtum), Niedersachsen, aus dem Ostseegebiet (Holstein, Mecklenburg, Pommern), von Brandenburg-Preußen (des Mittel- und Angelpunktes des Ganzen), aus den wettinischen Landen (der Lausitz, Meißen, dem Osterlande, dem Herzogtum Sachsen und Thüringen), von Franken, Bayern, Schwaben, des Elsaß, der Schweiz und schließlich des zisleithanischen Österreichs (mit Einschluß von Schlesien). Innerhalb dieser großen landschaftlichen Gruppen sind nicht nur die Münzen der landsässigen Städte denen ihrer Landesherren, sondern auch die der älteren kleinen Herrschaften und Freistädte denen der sie hinterdrein inkorporierenden Territorien nach Maßgabe der geschichtlichen Entwicklung ein- oder beigeordnet. Auch für die Anordnung der Münzen der bis zur Vernichtung des alten Reiches andauernden Gebiete sind unter Vermeidung jedwelchen juristischen Schemas, sowie einer sinnlosen alphabetarischen Abfolge lediglich münzhistorische Gesichtspunkte maßgebend gewesen. Bei den fürstlichen Münzen ist durchweg die Genealogie der Dynastien als Norm für die Anordnung behandelt. Bei den Münzen des brandenburg-preußischen Staates sind entgegen einem vor einigen Jahren vertretenen Durchgangsstadium die Provinzialmünzen den Staatsmünzen jedes einzelnen Fürsten angeschlossen. Für die Münzen der einzelnen Fürsten bildet wie für die der Städte der Wechsel der Münzordnungen das nächste Prinzip und mit Unterordnung unter dieses die Verschiedenheit der Nominale und die Tätigkeit verschiedener Münzstätten weitere Ordnungsgründe, während die Abfolge der Jahre erst in letzter Linie maßgebend wird. Im Gegensatz zu einem Lexikon oder einem systematischen Schema hat ein historischer Abriß der deutschen Münzgeschichte als Vorbild für diese Anordnung vorgeschwebt, und der endlichen Abfassung eines solchen wird sie als wesentliches Hilfsmittel dienen.

Mit den Münzen haben die Medaillen zwar zu einem guten Teil die Werkstätten und die in ihnen beschäftigten Handwerker gemein, aber die Erfindung

und Gestaltung geht doch zumeist und namentlich auf den Höhen der Entwicklung von verschiedenartigen Künstlern aus, vornehmlich jedoch sind sie ihrem innern Wesen, ihrer rechtlichen Grundlage, wie ihrem Zweck nach völlig voneinander geschieden. Dementsprechend ist die Aussonderung sämtlicher Medaillen aus den Reihen der Münzen streng durchgeführt worden und durch Vereinigung der verschiedenen bisher getrennten Gruppen eine selbständige geschlossene Sammlung gebildet. Aber auch nach dieser Trennung lassen sich die Medaillen nicht ohne Zwang als eine unterschiedlose Masse etwa in der Weise eines Mieris und van Loon einfach chronologisch aneinander reihen; ebensowenig genügt allein die Bildung nationalgeschiedener Abteilungen: sondern innerhalb dieser sind noch die Medaillen der Fürstengeschlechter, der Korporationen und juristischen Personen (der Staaten, Provinzen, Städte, Kirchen, öffentlichen und privaten Vereine und Gesellschaften), der Privatpersonen voneinander zu sondern. Für die fürstlichen Medaillen bietet, ohne daß ein Widerstreit möglich wäre, die genealogische Abfolge der Geschlechter das natürliche Ordnungsprinzip; für die zweite Gruppe ist in gleicher Weise das geographische Prinzip das vorwiegende; für die Privatmedaillen ist indessen bei Vermeidung der rohen Anarchie alphabetarischer Abfolge der dargestellten Persönlichkeiten kein einzelnes Ordnungsprinzip ungebrochen durchzuführen, sondern treten zum mindesten zwei, das nach dem Heimatsort (Ort der vornehmlichsten Wirksamkeit) und der Lebensstellung, in Wettbewerb.

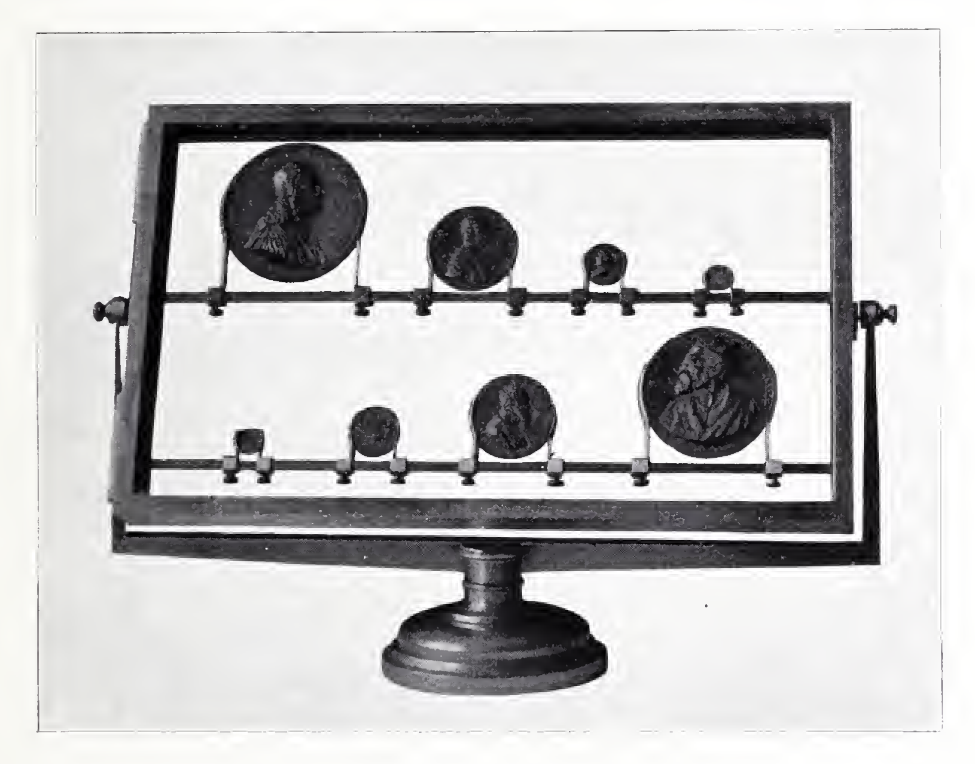
Gleich den Münzen und Medaillen bilden die Marken, Rechenpfennige und sonstigen Jettons infolge ihrer inneren Wesenverschiedenheit eine besondere Abteilung. Das Papiergeld dagegen sind wir aus technischen Gründen vornehmlich gezwungen gesondert zu halten; nach dem von den Kupferstichsammlungen gegebenen Beispiel auf Karton befestigt verträgt es eine Bergung in den Münzläden nicht. Beider Teile innere Ordnung folgt jedoch der der Münzsammlung.

Die umfangreiche Sammlung von Abdrücken und Abgüssen aller Art, welche in den letzten Jahren namentlich für die Abteilung der antiken Münzen und auch der Medaillen immer systematischer und durchgreifender ausgebaut wird, ist in Nebenräumen in den bisherigen Münzschränken aus Mahagoni und Eichenholz untergebracht. Hinsichtlich ihrer Ordnung gelten dieselben Grundsätze wie für die Sammlung der Originale.

Die reiche numismatisch-sphragistische Bibliothek endlich, die freilich noch nicht vollständig ist, aber mit immer größerem Erfolge die Vollständigkeit anstrebt und eine wertvolle Ergänzung findet in dem hinterlassenen wissenschaftlichen Apparat und Briefwechsel der namhaftesten Münzforscher, sowie den Verzeichnissen und Aufzeichnungen, welche das Kabinett selbst und alle in dasselbe aufgegangenen Sammlungen betreffen, ist auf der Galerie über den Münzschränken in einem gleich diesen die ganze Länge der Wand bedeckenden eisernen Regal aufgestellt.

Der gepanzerte Sammlungsraum ist selbstverständlich nur für die Beamten

des Münzkabinetts zugänglich, von denen ein jeder zwischen den an den Fensterpfeilern aufgestellten Schränken eine besondere Arbeitsstätte hat, und die Mitglieder der Sachverständigen-Kommission, deren Sitzungstisch in der Mitte des Saales aufgestellt ist. Sind auch während der Arbeitsstunden die Panzertüren selbst geöffnet, so schließen doch innere Holztüren auch dann den Raum ab. Für fremde Besucher und Gäste ist ihm an der Breitseite ein Studienraum von 12:6 m vorgelagert, der, unter der Aufsicht eines Assistenten und eines Aufsehers stehend, an zwei langen Tischen 16 Arbeitsplätze bietet. In diesem werden jedem ernst-



Schaurahmen für Vorträge.

haften Interessenten nach persönlicher Meldung bei der Direktion einzelne Münzladen und Bücher zum Studium gereicht. Zugänglich ist er zwischen den Empfangszimmern der Direktionsbeamten hindurch von der Front des Museums. Auf der Langseite ist dem Tresor ein dem Studiensaal an Größe gleichkommender Raum vorgeschoben, der mit einer langen Tafel und einem kleinen, auf einem Fuße stehenden, aber von Hand zu Hand zu reichenden, zweiseitige Ansicht der eingeschlossenen Münzen und Medaillen gestattenden Schaurahmen ausgerüstet, sowohl Dozenten der Universität wie den Sammlungsbeamten die Möglichkeit gewähren soll, das Gebiet der Sammlungen betreffende Vorträge in ihren Räumen selbst

halten zu können, wie sie schon vordem in den alten Räumen trotz aller Unbequemlichkeiten vereinzelt stattgefunden haben. Gleich den übrigen Nebenräumen mit elektrischer Beleuchtung versehen, kann dieser Saal vorüber an dem Zimmer der Aufseher von der Kehrseite des Museums aus zugänglich gemacht werden.

Hier ist auch die Anlage einer galvanoplastischen Werkstatt geplant. Denn die großen Zentralsammlungen kommen je länger desto weniger allein mit den Gipsabdrücken aus, so gut diese auch ausgeführt werden mögen. Immer dringender treten von außen die Wünsche nach Abgabe galvanischer Kopien heran, immer häufiger stellt sich auch der eigene Wunsch ein, von gewissen Stücken statt eines Gipses ein Galvano zu besitzen. Die Herstellung in den eigenen Räumen und unter der ständigen eigenen Kontrolle aber ist, auch wenn die Ergebnisse nicht von Anfang an befriedigen werden, sowohl des Preises halber wie wegen des zu befürchtenden Mißbrauches erforderlich. Die schon jetzt durchgeführte Stempelung der vom Kabinet abgegebenen Galvanos mit dem Adler des preußischen Staatswappens wird entgegenstehende Bedenken entkräften.

Mit diesen Einrichtungen ist allen den Forderungen in glänzender Weise Rechnung getragen worden, zu deren Befriedigung vor zwei Jahrzehnten zur Gründung einer numismatischen Akademie in Dresden aufgerufen wurde. Als Abteilung der Kgl. Museen aber ist für das Münzkabinett noch eine weitere Aufgabe zu lösen. Die Münzsammlung dient zwar vorwiegend der Geschichtswissenschaft, und die Münzforschung ist ein ganz besonders esoterischer Zweig derselben: gleichwohl sind dem Münzsammeln sehr viele der strengen Wissenschaft mehr oder weniger fernstehende Liebhaber ergeben. Insbesondere macht die künstlerische Bedeutung der aufgespeicherten Schätze es erwünscht, sie auch den Künstlern und Kunstfreunden nahezubringen. Nach beiden Richtungen ist großen Teilen der Sammlung das Interesse auch weiterer Kreise zugewandt. Und soweit ein solches noch nicht besteht, gilt es dasselbe zu wecken. Die politischen und sozialen Verhältnisse der Gegenwart heischen auch dies Gebiet jedermann zugänglich zu machen. Ja es hängt die eigene gedeihliche Weiterentwicklung zum Teil von dem Aufgeben der hergebrachten vornehmen Zurückhaltung ab und dem Hervortreten in das volle Licht der Öffentlichkeit. Für diesen Zweck sind dem Münzkabinett im Hauptgeschoß des Museums zwei große Ausstellungssäle zugewiesen, welche im unmittelbaren Anschluß an die Skulpturengalerie sowohl von dieser wie vom Treppenhause aus zugänglich und zudem für die Beamten durch eine innere Treppe direkt mit den Arbeitsräumen verbunden sind.

Da wäre es technisch nun wohl möglich und für die Verwaltung selbst entschieden das einfachste, in der Weise von Provinzialmuseen die ganze Sammlung, so wie sie in den Schränken eingeordnet ist, zur Ausstellung zu bringen. Verbietet sich auch die gleichzeitige Vorführung des Ganzen schon aus räumlichen Rücksichten, da sie sämtliche Räume des Museums allein füllen würde, so könnte

man doch bei einem allwöchentlichen Wechsel in einem Jahre etwa alle Teile einmal zur Schau stellen. Allein dann würde es unter allen Umständen unmöglich sein, jemals einen Überblick über die ganze Entwicklung des Münzwesens zu gewinnen oder Vergleiche zwischen den Erzeugnissen der einzelnen Zeitepochen und der einzelnen Völkergruppen anzustellen. Auch würden die einzelnen Teilausstellungen, wenn auch nicht durchgehend, so doch mit nur sehr wenigen Ausnahmen die Beschauer nicht nur langweilen, sondern geradezu abstoßen. Das statistische und systematische Sammeln zwingt dazu, auch die kleinsten Unterschiede zu berücksichtigen und zum Aufbau zu verwerten, Unterschiede, welche lediglich der Fachmann nicht nur zu würdigen, sondern selbst allein zu erkennen vermag, und auch dieser nicht, so lange das Objekt hinter Glas geborgen ist, sondern erst sobald er es in die Hand bekommt und unter die Lupe nimmt. Dem Fernerstehenden sind aber nicht nur die zahllosen Varianten und Spielarten wegzuräumen, er muß auch von der Vorführung sämtlicher Spezies verschont bleiben. Ihm kommt es darauf an, aus dem verwirrenden Netze der unendlichen Einzelfäden ein sauberes Präparat herausgearbeitet zu sehen, in welchem die konstitutiven Bestandteile freiliegen. Er verlangt nach einer Auswahl, welche, ohne die Fülle der Erscheinungen verschwinden zu machen und in karge Magerkeit zu verwandeln, den großen Gang der Entwicklung ohne jede Mühwaltung in die Augen springen läßt, die Niederungen derselben zwar auch erkennen, doch vornehmlich ihre Höhepunkte hervortreten läßt. Und verbietet es sich auch von selbst, die Münzkunde noch immer nur als eine historische Hilfswissenschaft, und die Münzen lediglich als Reliquien historischer Persönlichkeiten und Begebenheiten anzusehen, sind vielmehr die Münzen nach ihrer eigenen Entwicklung und nach ihren rechtlichen, handelspolitischen, technischen und künstlerischen Beziehungen vorzuführen, so darf doch nie vergessen werden, daß eine Schausammlung stets an die großen Namen der Geschichte anknüpfen muß. Für den schauenden Liebhaber wird die alte Losung des geschmackvollen Sammelns immer in Geltung bleiben, welche für den arbeitenden Forscher leider nur zu oft zurücktreten muß hinter dem Festhalten der unverklärten Wahrheit. So bilden die Anforderungen beider unversöhnliche Gegensätze und gilt es eine Schausammlung herzustellen ganz unabhängig von der Magazinsammlung, ihrem Ordnungsprinzip und ihren Massenverhältnissen.

Die Schausammlung aber auch in der Weise unabhängig von der Magazinsammlung oder umgekehrt diese von jener zu gestalten, daß man, sei es aus Befürchtungen für die Sicherheit, sei es wegen der Unbequemlichkeiten der Verwaltung und beständigen wissenschaftlichen Verwertung, statt der Originale lediglich galvanische Kopien ausstellt, ist als unzulässig zu bezeichnen. Denn mögen die letzteren auch noch so vollkommen und für den Laien von den Originalen nicht zu unterscheiden sein, so genügt doch schon das Bewußtsein, Kopien vor sich zu

haben, um den unbefangenen Eindruck und die volle Wirkung zu verhindern. Die Schausammlung muß im wesentlichen aus Originalen bestehen; doch wie man sich für die Magazinsammlung damit behelfen kann, daß man die ihr entnommenen Schaustücke durch Kopien ersetzt, so ist es auch unbedenklich, Lücken der Schausammlung durch Kopien fremder Stücke zu ergänzen.

Dementsprechend ist in den beiden Sälen eine umfassende Auswahl an Münzen und Medaillen wie auch Siegelstempeln aller Länder und Zeiten zur Schau gestellt, eine Auswahl, die freilich der Zahl nach nur etwa den dreißigsten Teil der ganzen Sammlung ausmacht, aber dennoch nicht nur eine vollständige Übersicht über das ganze Gebiet und einen sichern Einblick in die Entwicklung gewährt, sondern zugleich aus allen Reihen die künstlerisch hervorragendsten, geschichtlich merkwürdigsten und durch besondere Seltenheit ausgezeichneten Stücke vereinigt, eine Schaustellung, wie sie zurzeit an keinem zweiten Orte geboten wird und in ihrer Universalität wohl überhaupt an keinem zweiten Orte geboten werden kann.

Den Eingang bildet eine vergleichende Gruppe der Geldbarren der Kulturvölker als einer Vorstufe der eigentlichen Münzen, in welcher die seit der Mitte des dritten vorchristlichen Jahrtausends bis in das vergangene Jahrhundert hinein bei Ägyptern, Griechen und Römern, Germanen, Slawen und Asiaten sich immer wiederholenden Formen der Ringe, Platten, Stangen und Gußkönige und die seltsamen Formen des Geldes der ostasiatischen Völkerschaften sich vereinigt finden. Die Reihen der Münzen selbst eröffnen als die ältesten und zugleich die schönsten die griechischen, geteilt in fünf große, durch die Perserkriege, Alexander den Großen, den Niedergang der großen Diadochenstaaten und die römische Kaiserzeit begrenzte chronologische Klassen und innerhalb derselben nach einem geographischen System geordnet, in welchem Asien und Afrika die Führung haben, Griechenland mit den Inseln folgt und der Westen den Schluß bildet. Unter den sich anschließenden römischen Münzen bilden die erste Gruppe die großen gegossenen italischen Kupferstücke; diesen folgen die Münzen, vorzugsweise die Silberdenare der römischen Republik und diesen die Münzen der Kaiserzeit, letztere nach ihren Darstellungen in zwölf archäologische Gruppen gegliedert, unter denen die erste die Porträtdarstellungen der Kaiser und Kaiserinnen von Cäsar bis auf Konstantin den Großen. Den Schluß sowohl der griechischen wie der römischen Reihen bildet je eine Gruppe, welche die für die Münzgeschichte oder in technischer Beziehung wichtigen Münzen vereinigt. Sodann wird versucht, den Entwicklungsgang des europäischen Münzwesens während des Mittelalters und der Neuzeit vorzuführen; dabei bilden die erste Gruppe die Münzen der aus der Völkerwanderung hervorgegangenen Staaten bis zum Aussterben der Karolinger und ihnen folgen die Münzen der romanischen, germanischen und slawischen Staaten, der drei einander ablösenden Gruppen der Denarperiode (1000—1250), der Periode der Groschen und Goldgulden (1250—1500) und der Zeit seit dem Auftreten der groben Silbermünzen.

Auf diesem Grunde ist in besonders reicher Ausstattung die Auswahl der deutschen Münzen aufgebaut, für deren Anordnung die Hervorhebung des Gemeinsamen der Gesamtentwicklung und die Klarstellung der großen Gruppenbildungen das bestimmende Moment gewesen ist, die zahllosen Besonderheiten aber gleichwohl nicht unterdrückt sind. Sie gliedert sich in die Silberpfennige (Denare) der sächsischen und fränkischen Kaiserzeit (919—1140) mit Einschluß der Dünnpfennige (Halbbrakteaten) aus der Übergangszeit im 12. Jahrhundert; die Hohlpfennige (Brakteaten) von der Mitte des 12. Jahrhunderts während ihrer Glanzzeit unter den Hohenstaufen, in der Zeit ihres Verfalls nach dem Interregnum, als Kleinmünzen neben den Groschen und Goldgulden im 14. und 15. Jahrhundert, und ihre Ausläufer bis zum Ausgange des 17. Jahrhunderts; die Dickpfennige (Denare) seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in ihren verschiedenen lokalen Gruppen in Rheinland und Westfalen, Lothringen und den Niederlanden, den ostelbischen Gebieten, Franken, Bayern und Schwaben und Österreich; die breiten Groschen von dem Auftreten der Prager Groschen zu Beginn des 13. Jahrhunderts bis auf die Testons am Ausgange des 15. Jahrhunderts; die Goldmünzen, und zwar die goldenen Pfennige der früheren Jahrhunderte, die Nachbildungen der breiten französischen Goldmünzen und kleinen Florentiner, die rheinischen Goldgulden, die Portugalöser, Dukaten, Pistolen und Kronen; die Taler und ihre Teilstücke von dem ältesten Tiroler des Jahres 1484 bis zum letzten Stücke des Jahres 1872 und endlich die Scheidemünzen der Neuzeit mit besonderer Betonung der Kippermünzen und der Kupfermünzen. Im Gegensatz zu dieser bietet die Auswahl der brandenburgisch-preußischen Münzen ein Bild der Münzgeschichte eines einzelnen, des schließlich zur Führung des Ganzen berufenen Territoriums. Eine weitere Abteilung veranschaulicht die Entwicklung der orientalischen Münzen, der Münzen der Sassaniden, der islamischen Prägungen, der indischen und der ostasiatischen Münzen. Den Abschluß soll endlich eine Auswahl von Münzen der Gegenwart bilden.

In gleicher Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit werden die Erzeugnisse der Medaillenkunst vorgeführt. Als erste Abteilung sind wie billig die italienischen Medaillen vorgeführt, welche nach den Künstlern gruppiert eine ununterbrochene Folge von den Tagen des Vittore Pisano bis auf die Gegenwart darstellen und neben den unvergleichlichen Schöpfungen der Quattrocentisten namentlich auch die Werke der Barockkünstler zur Anschauung bringen. Für die deutschen Medaillen haben die dargestellten Persönlichkeiten das oberste Ordnungsprinzip geboten, welche fast durchgehend von weit größerer Bedeutung gewesen sind als die zumeist nur handwerklichen Medailleure. Daher sind zunächst die vorzüglichsten Medaillen der deutschen Fürstengeschlechter und unter ihnen an erster Stelle die des Hauses der Hohenzollern in genealogischer Abfolge zusammengestellt und ihnen einige Medaillen geistlicher Fürsten angeschlossen. Die Auswahl der Privatmedaillen eröffnen die Modelle in Buchs- und Birnenholz, Schiefer und Solenhofer Stein, um

die zunächst die Medaillen von A. Dürer, H. Schwarz und F. Hagenauer, und des weiteren die späteren kunstreichen Erzeugnisse der süddeutschen Städte gruppiert sind, denen sich in landschaftlichen Gruppen die Gußmedaillen der Schweiz, der österreichischen Gebiete, Schlesiens, Sachsens und Brandenburgs anschließen. Es folgen durch besondere Kunstfertigkeit und namentlich wegen der dargestellten Persönlichkeiten bemerkenswerte Prägungen des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, Gußmedaillen namentlich Berliner Ursprungs aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und schließlich die hervorragendsten Leistungen der lebenden reichsdeutschen und österreichischen Künstler. Die dritte Abteilung vereinigt die Medaillen der übrigen europäischen Staaten, die spanisch-belgischen, die niederländischen, die englischen, die schwedischen und dänischen, die polnischen und russischen und, die genannten in ihrer Gesamtheit an Zahl übertreffend, die französischen Medaillen in besonders reicher Folge, von der großen Lyonneser Bronzemedaille Ludwigs XII. bis auf die alte Traditionen wieder erweckenden Werke eines Chaplain und Roty. Zu viert sind wieder aus einem dem gegenständlichen entnommenen Prinzip zu einer eigenen Abteilung die sogenannten Miszellanmedaillen vereinigt, die religiösen Medaillen, an ihrer Spitze die ältesten Medaillen burgundisch-flandrischen Ursprungs, die Tauf-, Hochzeits- und Sterbemedaillen, die Schul-, Preis- und Ausstellungsmedaillen. In technischer Beziehung bilden die gravierten Medaillen eines Simon de Passe und anderer eine besondere Gruppe, und zu einer solchen sind endlich auch die münzähnlichen Schmuckstücke und die als Schmuckstücke gefaßten Münzen vereinigt, während die emaillierten Gnadenpfennige, die Wachsbossierungen und geschnittenen Steine den Medaillen der auf ihnen dargestellten Fürstlichkeiten beigeordnet sind.

Neben den Münzen und Medaillen haben drittens auch die ausgestellten Siegelstempel eine selbständige Geltung, welche nach den einzelnen Nationen gesondert in historischer Abfolge geordnet sind. Dagegen haben die Rechenpfennige und Marken, sowie das Papiergeld in der Ausstellung nur des Prinzips halber eine Vertretung gefunden, um das gesamte Sammelgebiet zu kennzeichnen, und wird die Ausstellung der münztechnischen Gegenstände sowie der Geldsurrogate der Naturvölker erst mit der Zeit nach weiterer Ausbildung einige Bedeutung gewinnen.

Diese Schätze sind ausgestellt in Schautischen von Mahagoniholz, welches dunkel nach Art des Polisander gebeizt ist.[2]) Soweit sie frei in den Sälen stehen, tragen sie bei einer Länge von 2,55 m (bezw. 2,45 m) und einer Breite von 1,14 m (bezw. 1,12 m) in einer Höhe von 0,90 m unter Freilassung eines stützenden Randes einen giebelförmigen Aufsatz mit zwei Schauflächen. Die Aufsätze der die Münzen

[2]) Die Schaumöbel sind hergestellt in der Tischlerei von G. Müller (Berlin SO., Köpenickerstr.), die eisernen Einsätze und Jalousien vom »Panzer«, die Metallrahmen der Stellwände von Mixits (Kunstschlosserei Berlin NW., Heidestr.), die bogenförmigen Medaillenträger vom »Tresor«.

bergenden Schautische haben bei einer Neigung der Seiten von 60 Grad eine Höhe von 0,78 m, während die der Medaillentische bei einer steileren Stellung der Seiten zu 75 Grad eine Höhe von 0,90 m besitzen. Die an den Wänden stehenden Schautische gleichen den übrigen bis auf ihre Einseitigkeit, die vor den Fenstern stehenden aber verbinden mit der erzwungenen geringeren Höhe auch eine geringere Schräge der Schauflächen. Einen besonderen Schmuck besitzt nur der den Mittelpunkt der Medaillenausstellung bildende 3 m lange Schautisch mit den Medaillen des

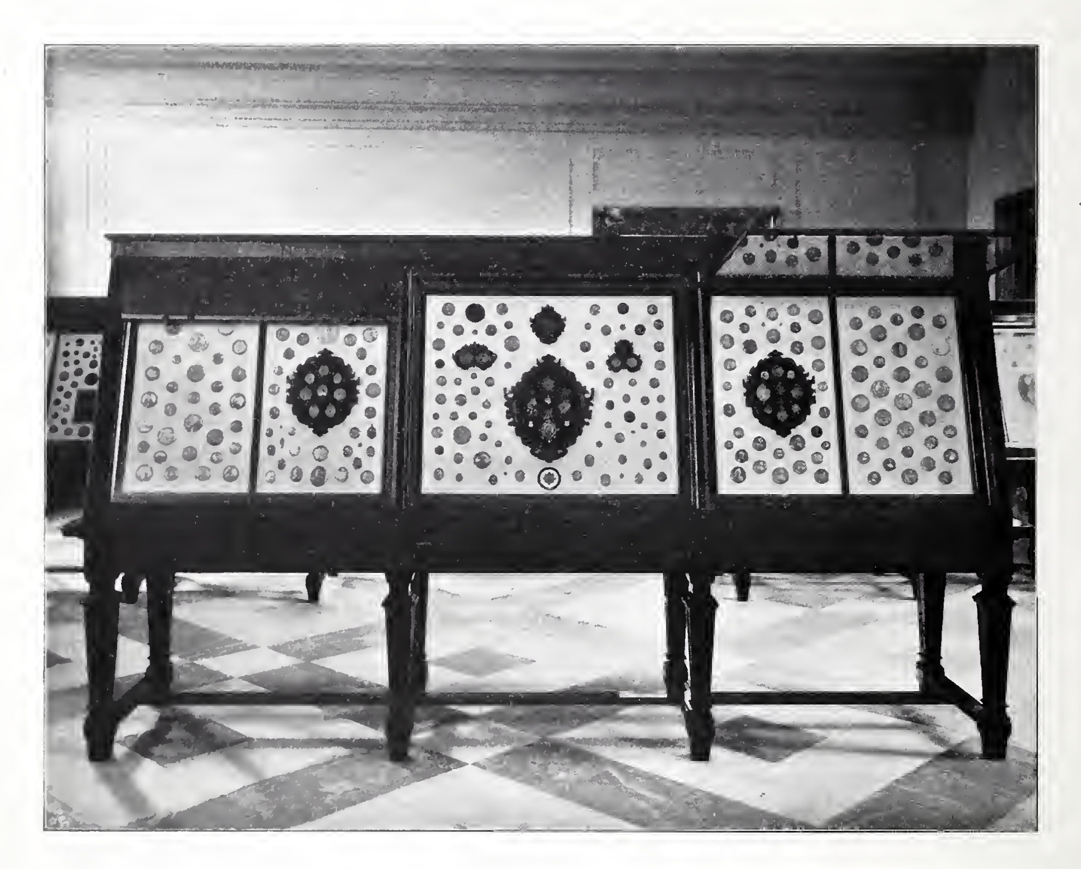


Ein Schautisch der Münzsammlung (römische Medaillons).

Hohenzollernhauses, dessen dreieckige Seitenfüllungen in Holz geschnitzt das preußische Königs- und hohenzollernsche Familienwappen tragen.[3] In die Aufsätze der Schautische sind eiserne Kasten eingebaut, und zwar auf jeder Schauseite zwei, welche durch eine dicke Glasscheibe gedeckt sind. Eine durch zwei starke Spiralfedern angezogene aus Eisenstangen gebildete Jalousie, von der nach

3) Die Schnitzwerke sind nach Zeichnungen von E. Döppler ausgeführt von C. Taubert, Prof. an der Schule des Kunstgewerbemuseums, von letzterem auch die Rahmen für die goldenen Gnadenpfennige.

der Öffnung nur ein schmaler Randstreifen mit zwei Griffen zuoberst sichtbar ist, läßt sich in einer seitwärts eingelassenen Führung über der Scheibe ohne Anstrengung niederziehen und schließt automatisch. Die eisernen Kasten sind innen mit einem schmalen Holzrahmen ausgerüstet, in den bei den Münztischen je 3 Tafeln von 54 : 34 cm und bei den Medaillentischen je 2 Tafeln von 75 : 50 cm eingelassen sind. Die Tafeln der Münztische sind mit einem Gitterwerk überspannt, dessen horizontale Teile, Holzleisten mit erhöhten Rändern, und dessen



Der Schautisch der Hohenzollernmedaillen.

vertikale Teile, schmale Holzstege, gleichartige Quadrate umschließen. Die Weite des Gitterwerkes und die Größe der Quadrate ist je nach der Größe der Münzen verschieden, so daß ihre Zahl auf den einzelnen Tafeln zwischen 6 × 10 und 10 × 13 als der mindesten und meisten wechselt. Auch sind einige Tafeln zur Aufnahme von Münzen von stark abweichender Größe mit einem unregelmäßigen Gitterwerk versehen. In den Quadraten liegen die Münzen eingelassen in Pappen, die mit dunkelrotem Sammet überzogen sind, unter ihnen in der Vertiefung der

Querstäbe die gedruckten Etiketten. Die Tafeln der Medaillentische sind mit einer Korkplatte versehen und mit weißem Sammet überspannt; schmale bogenförmige, aus Eisenblech gestanzte, mit einem kleinen umgebogenen Rande und drei Nägeln versehene Halter tragen die Medaillen, je nach dem Metall dieser verschiedenartig gefärbt und sie zu einem Viertel etwa umschließend.

Diese Einrichtungen gewährleisten den ausgestellten Objekten, die nun einmal infolge ihrer Sondernatur, ihrem Material wie ihrem Wesen nach besonders gefährdet sind, einen möglichst großen Schutz, und zwar in einer Art, daß der genießende Beschauer nicht sonderlich gestört wird. Durch das Aufgeben der sonst üblichen horizontalen oder nur wenig geneigten Schaufläche zugunsten einer Steilstellung werden die Münzen und Medaillen dem Auge des Beschauers möglichst nahe gebracht. Die Verwendung der Korkplatte gestattet eine freie Gruppenbildung, sowie auch jede einzelne Medaille je nach Bedarf abgesondert von den übrigen zur Schau zu stellen, und die Benutzung der Halter ermöglicht in jedem Augenblick der Verwaltung das Entnehmen und Auswechseln. Die Münzen dagegen, welche wegen ihrer geringeren Größe bei einer gleichen freien Aufstellung sich verlieren würden und, um zur Geltung zu kommen, eines geschlossenen Rahmens bedürfen, erscheinen ihrer Natur entsprechend als Glieder einer festen Reihe.

Unter den Medaillen sind die emaillierten und mit Rollwerk gezierten Kleinode, die goldenen Gnadenpfennige, die vereinzelten Porträtkameen und Wachsbossierungen auf dunkelrotem Sammet von einem geschnitzten Rahmen umgeben zu besonderen Gruppen vereinigt, sowohl um sie aus den übrigen stärker herauszuheben, als auch den einzelnen Tafeln belebende Mittelpunkte zu geben. Ebenso sind die in Holz und Stein geschnitzten Modelle, um auf ihre Bedeutsamkeit aufmerksam zu machen und ihre Wirkung zu erhöhen, in gedrehte oder geschnitzte Rahmen gefaßt und, soweit zusammengehörige Modelle oder Modelle und nach ihnen gegossene Medaillen in der Sammlung vorhanden sind, durch zusammenfassende Rahmen als solche kenntlich gemacht.

Eine besondere Ausstattung haben auch die großen Medaillen des italienischen Quatrocento gefunden. Zwei Stellwände, gleich den Schautischen aus dunkelm Mahagoni, sind mit je vier Schaurahmen aus dunkel geätztem Messing nebeneinander ausgerüstet, welche um ihre eigene Achse drehbar sind. Sie umschließen zwischen zwei Glasplatten jeder eine auf beiden Seiten mit weißem Sammet überzogene Holztafel, in freier Gruppierung mit Ausschnitten versehen, welche je nach den aufzunehmenden Medaillen von verschiedener Größe sind und nur an einer Seite einen kleinen Falz zeigen. Durch diesen und die Federkraft des Sammet werden die Medaillen trotz vollständig senkrechter Stellung festgehalten, während es zugleich nach Öffnung der Scheibe nur eines Fingerdruckes bedarf, um sie herauszunehmen. Es ist auf diese Weise jedem ermöglicht, ohne weiteres beide Seiten

der Medaillen zu sehen und sie dem Wechsel der Beleuchtung entsprechend einzustellen.

Die Geldbarren haben in einer rechteckigen Glasvitrine Aufstellung gefunden, deren ausziehbare Schaufläche auf Messingsäulen zwei Glasplatten von etwas geringerer Ausdehnung als weitere Trageflächen trägt. Und zwar ruhen die Barren,



Ein Stellrahmen mit italienischen Renaissancemedaillen.

je nachdem sie einzeln oder gruppenweise vertreten sind, auf verschiedenartigen Staffeleien.

Für einzelne kleinere Gruppen dagegen sind noch besondere Vorkehrungen zu treffen. Namentlich ist für die Sicherung der goldenen Alexandermedaillons dem zuletzt der Sammlung zugewachsenen Schatze, an einen Pfeiler von Metall gedacht, der eine Versenkung in den hohlen Körper gestattet.

Für die Wände ist zurzeit noch kein weiterer Schmuck gefunden als die geschnitzten Schaurahmen mit den Siegelstempeln. Hoffentlich gelingt es mit der

Zeit die Geldmittel zu erlangen, um das Andenken einiger der hervorragendsten Medaillenkünstler und Münzforscher in Bronzemedaillons an dieser Stelle zu ehren. Und wie das eine Fenster eine Schweizer Scheibe mit Darstellungen der Münzfabrikation in der Weise des Jost Amman schmückt, so lassen sich auch die Wangen einer Tür mit den Kopien der Schilde der Münzerhausgenossen vom Augsburger Dom ausstatten. Doch ist auch eine leere Fläche, welche dem Auge Ruhe bietet, erforderlich gegenüber dem Gehalte der umschlossenen Ausstellung. Denn nirgend findet man ein zweites Mal in solch einem immerhin kleinen Raume solch einen eindringlichen Überblick über die Entwicklung der menschlichen Kultur durch mehr als vier Jahrtausende, nirgend in gleicher Zahl Reliquien und Andenken aller Heroen der menschlichen Geschichte, nirgend so mannigfache Kunstwerke ersten Ranges.

Jede der ausgestellten Münzen und Medaillen wird mit einer erklärenden Etikette versehen. Darüber hinaus kann der für die Gesamtheit der Besucher bestimmte Führer selbstverständlich nur eine gedrängte Übersicht über die Entwicklung des Münzwesens und der Medaillenkunst und eine knappe Charakterisierung der einzelnen Gruppen bieten. Es liegt aber die Absicht vor, gleichwie Friedländer und Sallet ein beschreibendes Verzeichnis der bisherigen Auslage des Münzkabinetts haben erscheinen lassen, eine entsprechende Bearbeitung der so stark vermehrten und allseitig gleichmäßig abgerundeten Ausstellung herzustellen. Außer den Beschreibungen der einzelnen Stücke Hinweise über ihre Stellung in der Entwicklung und die Grundzüge dieser in orientierenden Einleitungen bietend, sowie mit möglichst vielen Abbildungen versehen, wird dieses in mehreren selbständigen Heften auszugebende Werk ein großen Kreisen willkommenes Handbuch für das ganze Gebiet werden. Für die gesamte Sammlung bestehen, abgesehen von dem Accessionsjournal (Zugangsverzeichnis), dessen Nummer jedem in die Sammlung aufgenommenen Stücke beigefügt wird, nur knappe Inventare ohne Ordnungsziffern, in denen zumeist nur angegeben ist, wie viel Münzen in den verschiedenen Metallen von jedem Fürsten und jeder Stadt oder wieviel Medaillen von jeder Person vorhanden sind. Für die Medaillen ist außerdem neuerdings die Herstellung eines Zettelkatalogs in Angriff genommen, Es wird dabei für jede einzelne Medaille auf einem besonderen Blatte die dargestellte Person, das gefeierte Ereignis, der Künstler, die Umschrift und das Bild, das Datum, die Größe und das Metall angegeben und auf der Kehrseite Literaturangaben verzeichnet und soweit als möglich Abbildungen beigefügt werden. Mit der Schreibmaschine in vierfacher Ausfertigung hergestellt, wird der Gesamtkatalog aus vier nach verschiedenen Prinzipien geordneten Teilkatalogen bestehen. Auch besteht die Absicht diesem Kataloge eine über die eigene Sammlung hinausreichende Bedeutung zu verleihen durch Zuhülfenahme verschiedenfarbiger Blätter, welche die Verzeichnung von Medaillen fremden Besitzes gestatten. Auch ist damit begonnen, zunächst für die

deutschen Münzen Kataloge mit eingehenderen Angaben herzustellen in der Weise der beschreibenden Teile der vom Frh. Dr. v. Schrötter bearbeiteten Geschichte des preußischen Münzwesens im 18. Jahrhundert. Diese sämtlich im Drucke erscheinen zu lassen, würde zwecklos sein. Wie die Drucklegung der Kataloge von Provinzialsammlungen zumeist ohne wissenschaftliche Bedeutung vornehmlich persönlichen Zwecken dient, so verlieren auch die Kataloge der Zentralsammlungen ungemein schnell einen wesentlichen Teil ihres Wertes. Was wir bei dem beschreibenden Verzeichnisse der alten griechischen Münzen erlebt haben, würde sich bei den deutschen Münzen in verstärktem Maße wiederholen. Nur für eine Abteilung, welche solch eine allgemeine Bedeutung erlangt hat, aber nicht an die Verwirklichung eines all umfassenden Korpus denken läßt, wie die der orientalischen Münzen, ist der Druck eines Kataloges wünschenswert. Wie aber jeder Einzelkatalog griechischer Münzen überholt wird durch das Corpus numorum graecorum welches die Kgl. Akademie der Wissenschaften in enger Verbindung mit der Verwaltung und zum guten Teil in den Räumen des Münzkabinetts bearbeiten läßt, so ist auch für die deutschen Münzen des Mittelalters und der Neuzeit die Herstellung sämtliche Sammlungen umfassender Corpora und die Archive ausbeutender Urkunden und Aktenwerke eine dringende Aufgabe der Wissenschaft, neben der Sammlungskataloge überhaupt keine Berechtigung haben. Dementsprechend wird zur Zeit nicht nur das Münzwesen des Königreiches Preußen bearbeitet, sondern ist von den Beamten des Münzkabinetts in Verbindung mit rheinischen Fachgenossen auch die Bearbeitung einer Münzgeschichte der Stadt Aachen, des Erzstiftes Köln und des Erzstiftes Trier in Angriff genommen. Hoffentlich gelingt es, für die Arbeiten, welche den historischen Kommissionen der einzelnen Landschaften obliegen, regeres Interesse zu erwecken und ihren Betrieb nach einheitlichem Plane ins Werk zu setzen.

---

# DIE INSTANDSETZUNG DER RAFFAEL-TEPPICHE

VON

CARLOTTA BRINCKMANN

Es war vor bald drei Jahren, als die Fragen über die notwendige Instandsetzung der Raffael-Teppiche von der Museumsleitung erörtert und der Auftrag gegeben wurde, die auszuführenden Arbeiten nur auf die Erhaltung der kostbaren Stücke zu beschränken und keineswegs eine Wiederherstellung in dem Sinne anzustreben, daß zerstörte Formen unter Anwendung von farbigem Material wieder eingewebt würden.

Schon im Mai 1902 ward der erste der neun Teppiche (»Die Steinigung des Stephanus«) von seinem alten Platz im Museum, aus der bekannten Kuppelhalle, entfernt und in das damals noch unfertige Kaiser Friedrich-Museum hinübergeschafft. Denn hier, wo die Teppiche bleiben sollten, fand sich der gutbelichtete Raum, in dem die Arbeiten vor sich gehen konnten. In drei Monaten war der erste probeweise ausgeführte Teppich fertig und die weiteren Arbeiten an den übrigen konnten dann sehr bald fortgesetzt werden. Es ließ sich durchführen, zu gleicher Zeit drei Teppiche zu bearbeiten. So ward es möglich, die ganze Aufgabe in 19 Monaten (d. h. in 47000 Arbeitsstunden) zu Ende zu führen. Das war Anfang Januar dieses Jahres.

Da die Instandsetzung der Raffael-Teppiche wegen der bereits genannten wichtigen Gesichtspunkte in anderer Weise erfolgt ist, als es bisher zu geschehen pflegte, so folge ich der Aufforderung des Herausgebers dieser Zeitschrift gerne, näheres über die Arbeitsweise mitzuteilen.

Vorarbeiten. Sobald der Raffael-Teppich vom Futter befreit ist, wird er in den Stickrahmen eingenäht und horizontal ausgespannt. Dies geschieht so, daß bei beiden Rahmenwalzen, die gleichzeitig gerollt werden, die unrechte Seite des Teppichs außen liegt, weil während der rückseitigen, die meiste Zeit beanspruchenden Arbeit die unrechte Seite oben liegen muß. Der lange tischartige Rahmen, der auf vier Böcken ruht, wird dann ungefähr in der Mitte in einer Breite von etwa 60 cm ausgespannt. (Es erwies sich stets als praktisch, die Arbeiten an den Teppichen von der Mitte aus zu beginnen.)

Gang der Instandsetzung. Es gilt zunächst, die Schäden zu untersuchen. Die Arbeiterin umgrenzt alle schadhaften Stellen mit feinen stählernen Stecknadeln. Während dieser Suche hat sie die rechte Seite vom Teppich vor sich, wo die Übersicht viel deutlicher ist als auf der unrechten Seite, bei der die ungezählten, unbefestigten Webfädchen Schäden wie Zeichnung verdecken. Es ergibt sich während der Untersuchung, daß neben den auffälligen Schäden, bei denen Teile des eingewirkten Musters zerstört sind oder zu zerfallen drohen, ein großer Teil auch darin besteht, daß Kettfäden zerrissen sind oder gar fehlen. Diese Kettfäden zu ersetzen, die das unentbehrliche Gerüst für den Teppich sind, wird deshalb als wichtige Aufgabe sogleich und ebenfalls auf der rechten Seite vorgenommen.

Die Ergänzung eines Kettgarnloches veranschaulicht folgendes (man stelle sich vor, daß die unsichtbare, sich im Gewebe jedoch rippenartig ausprägende Kette bei der horizontalen Lage des eingespannten Teppichs senkrecht zu den Teppichwalzen steht, vor denen die Arbeiterinnen sitzen): Der neue Kettfaden wird (ungefähr 2 cm entfernt) auf der einen Seite des Loches mit der Nadel in den Teppich eingeführt und behutsam durch die Rippe hindurchgezogen bis zum Loch, das er überspringt, um auf der andern Seite desselben genau in der

fortlaufenden Rippe wieder zu verschwinden. Nach 2 cm oder mehr, je nach Beschaffenheit der mürben Stelle, kommt der Kettfaden wieder zum Vorschein. Je 5 cm lang bleiben sein Anfang und Ende einstweilen auf der rechten Seite hängen, damit er hieran nach Bedarf gelockert oder nachgestrammt werden kann. Bei der Führung von Nadel und Kettfaden nimmt die Arbeiterin eine kleine eiserne Zange zu Hilfe, die sicherer als die Finger es vermögen, die Nadel aus der engen Rippe herauszieht. Um die Kette wieder ganz haltbar zu machen, ist es notwendig, daß neuer und alter Kettfaden im Innern der Rippe nicht nur aneinanderstoßen, nein sie müssen hier etwa 1 cm lang doppelt liegen. Werden sie nachher, wie wir sehen, rückseitig überstickt, so wachsen beide Kettfäden an der Bruchstelle zusammen. Hat also die Arbeiterin alle erforderlichen neuen Kettfäden in das Loch eingezogen, hat sie die Kettfäden gleichmäßig angespannt, so nimmt sie jetzt einen festen und am Ende gut verknoteten Seidenfaden und mit ihm durchsticht sie, gleichsam wie beim Perlen-Aufziehen, der Reihe nach alle Kettfäden, die das Loch ausfüllen. Ist das Loch groß, so wiederholt sie diese Hilfsfäden in untereinander folgenden Abständen. Hiermit wird schon für das Besticken vorbereitet, das seinen Anfang nimmt, sobald die Arbeiterin im Bereiche ihres Arbeitsfeldes alle Kettgarnschäden, außer den Löchern noch die vielen Bruchstellen in der Kette, in der geschilderten Weise beseitigt hat.

Auf diese Bearbeitung mit dem Seidenfaden (Übersticken) ist schon als dem umfangreichsten Teil der Instandsetzung hingewiesen worden. Sie geschieht, wie erwähnt, auf der unrechten Seite des Teppichs, die jetzt, nachdem er gewendet ist, oben liegt. Der Zweck genannten Überstickens ist allein der, dem umsichgreifenden Verfall des Teppichs Einhalt zu tun, indem hierbei alle losen Teilchen in der Wolle und in der Seide, die ausplatzen wollen, wieder zusammengehalten werden.

Die Arbeiterin beginnt, indem sie von den vielen schadhaften Stellen, die zu Anfang, wie bereits erzählt, im ganzen Umfange (meistens in rechtwinkliger und auch rautenähnlicher Form) umgrenzt worden sind, eine auswählt und hier in der oben rechts liegenden (nadelbezeichneten) Ecke ihren Seidenfaden mit einem Stich befestigt. Nun führt sie Nadel und Faden in wagerechter Richtung über die betreffende Stelle hinüber und hier befestigt sie an der linken Ecke oben den Faden zum zweiten Male, jedoch ohne ihn abzuschneiden. Denn mit demselben Faden geht sie jetzt von links nach rechts den Weg zurück, greift mit jedem Stich jede Rippe auf und gebraucht den vorgespannten Faden zugleich als Unterlage und als Wegweiser. Auf diese Weise gelangt sie zum Ausgangspunkt zurück, und hier beginnt, etwas tiefer, mit demselben Faden die zweite Reihe. Stets ist es die gleiche Wiederholung: 1. Faden von rechts nach links gespannt, 2. darüber zurück; Stich für Stich wird jede Rippe aufgegriffen. Die Arbeiterin muß sehr acht geben, daß die kleinen Stiche, die, um ihren Zweck ganz zu erfüllen, tief in

das Gewebe eindringen, sogar durch die Kettfäden gehen müssen, auf der rechten Seite unsichtbar bleiben. Hier darf nichts verraten, was rückseitig geschehen ist. Deshalb ist es auch wichtig, das Übersticken mit leichter Hand auszuführen, die Stiche nie anzuziehen; denn so behält der Teppich unumschränkt seine Dehnbarkeit, auch wenn die unzähligen schadhaften Felder mit feinen Stichreihen übersät sind. Genau wie die mürben Stellen werden alle Kettgarnlöcher vollständig überstickt, schon aus dem wichtigen Grunde, hier die ihres Einschlags ganz beraubte lose Kette wieder untereinander zu verbinden und es dadurch unmöglich zu machen, daß nachher der hängende Teppich an solchen Stellen auseinanderklafft und dem Zerstörungswerk des Alters geradezu Angriffspunkte bietet. Beim Besticken der Kettgarnlöcher werden die vorhin erwähnten Hilfsfäden unter der Arbeit wieder herausgezogen, sobald ihr Zweck, die Kettfäden zu ordnen, erfüllt ist.

Außer den Kettgarnlöchern und den mürben Stellen kommt als dritte Aufgabe für die Stickerin hinzu, die oft auseinander geplatzten Gewebeschlitze technisch so wieder zusammen zu nähen, wie es ursprünglich geschehen war. Jetzt allerdings dürfen die einstmals farbig verbundenen Schlitze nur mit der neutralgefärbten Seide vernäht werden, die außer den neuen Kettfäden als einziges Material verwandt wurde.

Material etc. Es war dies eine feindrähtige Chappe-Seide; rund 11 kg sind davon verstickt worden! Für die Kettfäden fand sich ein vorzüglicher Leinenzwirn, der in Charakter und Tönung dem alten Kettgarn sehr ähnlich war. $2^1/_2$ kg wurden verbraucht. Acht Arbeiterinnen haben durchschnittlich an einem Teppich gearbeitet; ihre Zahl konnte beliebig vermehrt werden, da die 4 m großen Rahmenseiten genügend Platz boten und es für die Arbeitsweise gleich blieb, von welcher Seite Kettfäden eingezogen und auch gestickt wurde. An den beiden Querseiten der Rahmen saß je eine Arbeiterin, deren Aufgabe allein darin bestand, die arg beschädigten Kanten mit zahllosen neuen Kettfäden zu versehen und die Kanten selber fortlaufend und lückenlos zu besticken, damit sie wieder haltbar wurden. Die großen Stickrahmen waren für die 4 m großen Teppiche in der Größe von 4,30 m angefertigt worden. Die dicken abgerundeten Balken bestanden aus zusammengeleimten Teilen, denn so vermochten sie der großen Spannung, die der Teppich auf sie ausübte, Widerstand zu bieten, ohne sich zu biegen. Die 4 cm breiten Leinengurte waren an die Balken in vertiefte Kanten festgenagelt, lagen deshalb so flach am Holz, daß es möglich war, die Teppiche glatt aufzurollen.

Alle Raffael-Teppiche waren bereits einige Jahre vorher mit Erfolg gereinigt worden, daher es hier ausfallen mag, dieses wichtige Kapitel, das als Einleitung bei jeder Instandsetzung von Teppichen und Stoffen eine Rolle spielt, auseinanderzusetzen. Später wird darauf in anderem Zusammenhang zurückgekommen werden.

# MUSEUM REPORTS: A SUGGESTION

BY

F. A. BATHER

When the Editor of this Journal was good enough to ask me to contribute a short article to his first number, I strongly wished to accept his invitation for many reasons, not the least of which was an anxiety to be thus honorably associated with a journal, which, we may hope, will become another link between the museums of the world. and encourage that brotherly spirit of cooperation which is not quite so well developed as it might be among their officials. But, having of late written so much on general museum subjects, I found my stock of ideas pretty well exhausted. And so, in search of a suggestion, I stood in front of my bookcase, filled with museum literature and museum reports, idly taking up one pamphlet after another. But, looking through these reports, how little could I find that implied any broad view of the subject, or that offered information of use to museum-curators in general!

Why is it that the majority of museum reports are so dull? One has to scan them for some time before comprehending why they are printed at all. Let me take up one — the first that comes to hand — they are all much the same. This one tells us how many days in the year the museum was open, how many hours each day, how many people passed through on a week-day, and how many on a Sunday. It relates certain details about the various officials of the museum, from the director to the door-keeper. It gives a highly uninteresting account, as condensed as possible, of the various accessions to the museum, through donation or purchase, during the year to which it refers, and in these lists the names of the donors naturally figure very conspicuously. We then have a catalogue, very fully spaced out in different kinds of type, of the various institutions in other parts of the world with which the museum exchanges its publications; and, finally the balance-sheet of the museum for the year. The next report picked up begins with two pages filled with the names of the governing council of the museum and the various sub-committees and staff; then come statements of certain alterations that have been made in the mounting of specimens, in the arrangement of the cases and so forth — mere bald statements, which really give no information. They are succeeded by a list of donations with the names of the donors spelled in large capital letters, but the objects given indicated very briefly. The report concludes with the usual statement of the number of visitors and the balance-sheet.

And so these reports appear year after year, giving no doubt some pleasure to those worthy people who like to see their own names in print, presenting an

unilluminative mass of numbers for the compilers of statistics, and possibly revealing the gradual spread of a sort of second-hand culture among the populace, as well as the more broad-minded spirit of the present day (I speak of Great Britain) that tolerates Sunday opening. But it is difficult indeed to discover in them anything of the smallest value to the only people who might seriously or profitably be interested in such a publication, namely, the officials of other museums.

It would surely be possible, without very great expenditure of time or money, for those who write these reports to give a little information of a technical character. For example, instead of merely saying that a collection of shells has been arranged in some new cases, the writer might give us a description of the cases, and might mention any novel details in his method of mounting the specimens. Museum curators are always experimenting, or inventing new types of cases, and are improving the methods of installation; but, as a rule, these things find no place in the annual report. Some of the more enthusiastic curators belong to that useful body, the Museums Association, and a few of them contribute to its proceedings papers which have been published in its Report or in the Museums Journal. There are, however, many details which a curator feels to be too trivial for the subject of a paper, but which might nevertheless prove of great assistance to his colleagues in other museums. It would not be difficult for him to mention these in his annual report.

Again, when a museum official works out some new scheme of arrangement, selecting objects to illustrate certain ideas, and supplementing the exhibition of objects with a display of pictures or diagrams, it might often prove of great value if he were to publish his scheme of arrangement and to state the chief specimens selected, and, more particularly, to give full references to the works from which his diagrams were compiled. In this way, another curator, who might not have the requisite time or knowledge to plan out a similar exhibition for himself, could very easily take the plan cut and dried from the report in which it was published. Of course, no two museums will have precisely the same objects available for exhibition; nor is it advisable that they should have. But the main outlines of the scheme could be followed, and, at all events, those who copied the original scheme would be saved the trouble of hunting up the diagrams for themselves.

Museum reports have not, it is true, a wide circulation. No one would be likely to buy them, even if they were improved in the direction here suggested, and few museums could afford to distribute them more liberally than they do at present. But it would be at least possible for such reports to be sent to the Editor of this Journal and to the editors of other journals that deal with museum subjects; and items of practical or permanent interest in the report could then be abstracted and arranged in their appropriate places for ready reference by the large number of readers that a journal such as Museumskunde is sure to have.

I have often been asked to write notes on museum reports, and in many cases it has been a task of great difficulty to distil from their arid pages any nutritive essence. But if the suggestions here made were generally adopted, such a task might become both a pleasure and a profit.

It is quite likely that the fault does not always lie with the director or his assistants. Between them and the public intervene committees, boards, and so forth; and the well-meaning gentlemen who sit on those committees naturally care little for the technicalities which appeal only to curators. In their own businesses they are not accustomed to give away trade-secrets, and as elected representatives of the rate-payers they are always anxious to cut down museum expenditure. Perhaps in time they may learn that a museum report can be made a valuable asset, appreciated by many, instead of a wasteful sacrifice to the vanity of a few.

To prevent misapprehension, it may be as well to point out that not all museum reports come under this censure. There are some that afford really interesting reading and are a rich mine for the working curator. These reports come chiefly from America; one need instance only those of the Chicago Museum. In that country there appear to be more museum officials who take their duties with a becoming seriousness — a seriousness which by no means degenerates into dulness. Being interested in the work themselves, they contrive not only to make their museums of interest to the public that frequents them, but their reports of interest to readers in all parts of the world. Indeed as one thinks over the matter one is inclined to be delivered of the aphorism that "a dull report betokens a dull museum". But such a statement would not be true; and it is just because there are plenty of go-ahead living museums which, nevertheless, publish deadly dull and sterile reports, that there has seemed to me some excuse for the plea which I have here dared to put forward.

# DAS NÄCHSTLIEGENDE

VON

ALFRED LICHTWARK

Wer nach Berlin kommt mit der Absicht, die Kunst kennen zu lernen, die der Boden in den vielen Jahrhunderten abwechselnd bürgerlicher und fürstlicher Kultur getragen hat, wird es sehr schwer finden, etwas anderes als zerstreute Bruchstücke aufzuspüren. Bei der Malerei, um der Übersichtlichkeit halber ein einzelnes Gebiet herauszuheben, findet er wertvolles Material an Bildern und Zeichnungen in der Nationalgalerie, in den Schlössern, in der Akademie, im

Polytechnikum und — zersplittert und schwer zugänglich — im Privatbesitz. Es gibt jedoch nirgend eine Anstalt, die es sich zur Aufgabe gemacht hätte, in einer durch eine Abbildungssammlung ergänzten Galerie eine Vorstellung von dem Verlauf der Ortsgeschichte zu gewähren. Es gibt auch keine Privatsammlung, soviel mir bekannt, die sich eine ähnliche Aufgabe gestellt hätte. Von einzelnen Meistern wie Menzel wird es gelingen, aus den getrennten Beständen ein Gesamtbild zu gewinnen. Bei Blechen ist die Nationalgalerie durch die Brosesche Sammlung in den Besitz fast des gesamten Lebenswerks gelangt. Aber dann hört es eigentlich schon auf. Wer kann heute schon die Arbeit eines so ungemein wichtigen Meisters wie Krüger überblicken? Und da die Nationalgalerie erst in den letzten Jahren mit Umsicht das Gebiet der örtlichen Kunst, das jenseit und um Menzel liegt, betreten hat, gibt es noch keine Privatsammler, die, von ihr angeregt, sich auf das Forschen und Spüren verlegt haben.

Daß aber in Berlin sehr viel bedeutendes geschehen ist, von dem wir nichts wissen, beweisen einzelne Werke gänzlich vergessener Meister, die gelegentlich auftauchen, Erstaunen und viele Fragen wecken.

In Dresden wird der Kunstfreund dieselbe Enttäuschung erleben. Wer die moderne Abteilung der Galerie besucht, wird über die Hauptmeister der Dresdner Kunst des neunzehnten Jahrhunderts einigen Aufschluß erhalten, aber was eigentlich vor sich gegangen, wird er nicht erfahren, obwohl die Direktion bereits in den neunziger Jahren aus den Magazinen und Verwaltungsräumen wertvolle Dokumente zur Geschichte der Dresdner Malerei in das Licht der Galerie gebracht hat. Privatsammlungen, die die Lücke ergänzen könnten, scheint es nicht zu geben, die städtische Sammlung hat sich erst noch zu entwickeln.

In München steht es nicht eigentlich anders. Ich habe mich überall umgehört, aber von einer Privatsammlung, in der mit vertretenden Werken die bedeutendsten Münchener Meister des neunzehnten Jahrhunderts vereinigt wären, habe ich nichts erfahren. Die Pinakothek besitzt aus der Zeit ihrer ersten Entwicklung sehr wichtige Einzelwerke. Aber auf die Fragen, mit denen der Forscher und der Kunstfreund an diesem Ort, wo die meisten Fäden während des ganzen Jahrhunderts zusammenlaufen, die Galerien und die Handzeichnungssammlungen betritt, können sie nur sehr selten eine Antwort geben.

Von Stuttgart, Karlsruhe, Düsseldorf gilt dasselbe. Etwas besser steht es in Frankfurt, wo seit einigen Jahren die Galerie große Anstrengungen gemacht hat, zu einem abgerundeten Bilde der örtlichen Kunst zu gelangen, und wo die alte Anhänglichkeit zahllose an Werken von Frankfurter Meistern reiche Privatsammlungen geschaffen hat, und in Köln, wo durch große Glücksumstände wenigstens für die ersten drei Jahrhunderte moderner Malerei das Museum reich dasteht.

Diese Beispiele mögen genügen, den herrschenden Zustand klar zu legen. Um die Ursachen brauchen wir uns nicht zu kümmern, sie sind leicht zu erkennen

und gruppieren sich um das zentrale deutsche Übel der mangelnden Selbstachtung und des mangelnden Selbstvertrauens. Auch ist die Betonung der Folgen wichtiger für uns als das Forschen nach Ursachen.

Wir kennen den inneren Verlauf der Entwicklung der deutschen Malerei im neunzehnten Jahrhundert höchst ungenau. Selbst einzelne große Meister, die in der letzten Hälfte ihres Lebens im vollen Tageslicht der ständigen Beobachtung gearbeitet haben, werden uns durch unvermutet auftauchende Arbeiten aus der frühesten Entwicklung zu neuen Erscheinungen. Nachforschungen, mit denen man an vielen Orten begonnen hat, fördern beständig neues Material ans Licht. Namen tauchen aus dem Dunkel, die vor einem Jahrzehnt so gut wie unbekannt waren, und die mit jedem neu entdeckten Werk heller aufleuchten. Schon jetzt läßt sich erkennen, daß es uns an reichen und vielseitigen Begabungen zu keiner Zeit gefehlt hat, daß viele darunter nicht zur Entfaltung gekommen sind, weil ihre Zeit für ihre besondere Art und für die Ziele, die sie sich gesetzt hatten, noch nicht reif war, daß die großen Gedanken, die wir im letzten Drittel des Jahrhunderts aus Frankreich zu übernehmen gezwungen waren, um Jahrzehnte früher selbstständig bei uns vorgespukt haben. An einzelnen Orten läßt sich feststellen, daß die Menge und Bedeutung des Vergessenen bedeutender gewesen ist als das durch Museum und Kunstgeschichte in Erinnerung gehaltene.

Wir dürfen uns heute gestehen, daß wir unsere eigenen Kräfte und Leistungen im neunzehnten Jahrhundert ganz erheblich unterschätzt haben. Dafür ist es freilich unserer Generation vergönnt, mit freudiger Spannung den Ergebnissen der begonnenen Ausgrabungsarbeiten entgegenzusehen. In zwei Jahrzehnten wird die deutsche Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts ein ganz anderes Gesicht haben als heute.

Für die Entwicklung der lebenden Kunst kann das nicht gleichgültig sein. Denn die tiefere Kenntnis unserer eigenen Natur, das Bewußtsein der eigenen Kraft wird uns widerstandsfähiger und selbständiger machen, und schon jetzt lassen sich Punkte bezeichnen, an denen die neue Arbeit wieder anknüpfen kann, weil einst der ungehemmte Einstrom der Fremden die Keime im deutschen Boden erstickt hat. Dies gilt vor allem für das in Zukunft wichtigste Gebiet der deutschen Malerei, das Bildnis.

Es ist noch sehr viel Arbeit zu tun, das verlorene Gut zurückzugewinnen. Mögen sich an allen Orten, auf die es ankommt, die berufenen Kräfte finden.

Den großen Anstoß dürfen wir erwarten von einem seit Jahren geplanten und aus vielerlei Gründen zurückgestellten aber jetzt für eins der kommenden Jahre ins Auge gefaßten Unternehmen: der Ausstellung vergessener oder mangelhaft bekannter deutscher Meister von 1770 bis 1870 in Berlin und München. Das Material, das heute schon bereit steht, wird ausreichen, aus dieser Ausstellung etwas anderes zu machen, als eine der vielen Centennalen der

französischen Kunst, die wir seit 1889 in Paris erlebt haben. Auch dort ist manches Urteil revidiert und manche neue Entdeckung gemacht worden. Aber bei der französischen Kunst, die sich an einem Punkte ausgelebt hat und ebenso gut Pariser Kunst hieße, konnte es naturgemäß nicht so viel Unbeachtetes und ganz Vergessenes geben, wie die deutsche Jahrhundertausstellung ans Licht ziehen wird.

Wenn es noch eines Anstoßes bedarf, die Museen auf eine Vertiefung in die örtliche Kunst hinzuweisen, wird es von dieser Ausstellung kommen.

# ÜBER DIE MODELLIERUNG KÜNSTLICHER KÖRPER FÜR DIE DERMATOPLASTISCHE DARSTELLUNG VON WIRBELTIEREN[1])

VON

G. VON KOCH

Für die Tierkunde ist es wichtig, die Gestalt und Farbe einiger Individuen von jeder Spezies möglichst unveränderlich zu erhalten. Eine solche Aufbewahrung läßt sich in vielen Fällen durch Einlegen der Objekte in konservierende, d. h. die Fäulnis hindernde Flüssigkeiten, erreichen, und ist diese Methode, trotz mancher Unbequemlichkeiten für viele kleinere Tiere in Gebrauch und, da durch sie auch die inneren Teile erhalten werden, von vielseitigem Wert. Bei anderen Tierklassen, z. B. den Insekten, deren Körper meist nur klein und deren äußere Bedeckung sehr fest ist, genügt zur Erhaltung von Gestalt und Farbe ein sorgfältiges Trocknen, um die Zersetzung nach dem Tode zu verhindern, und man bekommt auf diese Weise Präparate, die sich in ihrem Aussehen nur sehr wenig vom lebenden Tier entfernen, und welche für längere Aufbewahrung nur des Schutzes gegen Staub, Feuchtigkeit, Insektenfraß und zu helles Licht bedürfen. Beide Methoden sind für die Wirbeltiere nur in beschränktem Maße anwendbar. Die erste bringt schon bei mittleren Säugetieren Schwierigkeiten, einmal wegen der Größe der nötigen Gefäße, dann aber auch weil größere Massen nur schwer von der Einlegeflüssigkeit ganz durchdrungen werden und deshalb faulen, bei Vögeln leidet leicht das Gefieder, besonders weiß und zarte Farben mit der Zeit. Es bleiben also für diese Methode nur die kleinsten Säugetiere (Fledermäuse), nackte Junge von Säugetieren und Vögeln, kleinere Reptilien, die meisten Amphibien und Fische übrig, für die andern Wirbeltiere wendet man dagegen ein Verfahren

[1]) Dieser Ausdruck wurde im Gegensatz zu Taxidermie, »Ausstopfen«, zuerst von Martin in seiner Praxis der Naturgeschichte (Weimar 1870) gebraucht.

an, welches sich auf die Beschaffenheit der Haut jener Formen gründet. Die Haut der höheren Wirbeltiere ist nämlich im Vergleich zum übrigen Körper wasserarm und dabei fest und elastisch, läßt sich auch, wegen der unterliegenden weichen Schicht von Bindegewebe verhältnismäßig leicht im ganzen vom Körper ablösen, so daß sie, während dieser wegen seines Wassergehaltes bald bis auf die Knochen verfault, unter Anwendung einiger Vorsicht für sich getrocknet, oder anderweitig konserviert werden kann, wobei Haare, Federn und andere Epidermoidalgebilde meistens in Gestalt und Farbe gut erhalten bleiben.

Es ist nun leicht einzusehen, daß wir eine gute, d. h. treue Darstellung eines Säugetiers, Vogels u. dgl. erhalten können, wenn wir dessen Haut von dem Körper abschälen (abziehen), eine genaue Kopie des letzteren aus einem nicht faulenden Material anfertigen, diesem die Haut wieder genau umlegen, die durch das Aufschneiden entstandenen Ränder vereinigen und das Ganze dann trocknen lassen.

Wollte man sich mit der genauen Darstellung des toten Tieres begnügen, so könnte der künstliche Körper auf rein mechanischem Wege hergestellt werden: Man fertigt sofort nach dem Abziehen über den natürlichen Körper, den man in eine möglichst natürliche und einfache Lage gebracht hat, eine aus mehreren Stücken bestehende Gipsform (Stückform, Keilform), in die nach dem Trocknen und Firnissen Papiermasse eingedrückt wird. Ist die Papiermasse fest, so kann die Form weggenommen werden und man erhält einen leichten und festen künstlichen Körper, der mit dem natürlichen genau in allen Einzelheiten übereinstimmt und den genannten Zweck vollkommen erfüllt. [2])

Eine viel schwierigere Arbeit erwächst, wenn die Haut zu einem getreuen Bild des lebenden Tieres umgeschaffen werden soll. Dann gilt es, einen Körper zu bilden, der nicht nur nach seinen räumlichen Verhältnissen richtig ist, sondern auch in der Anordnung seiner Teile einem ganz bestimmten Moment des Lebens entspricht, so daß, um nur eine Andeutung zu geben, z. B. die Beine eine gewisse Lage zum Körper und zueinander einnehmen müssen und von deren Muskeln die eben kontrahierten voller und straffer, die erschlafften aber flacher und schwächer zu modellieren sind. Ähnliches ist an jedem Körperteil zu beobachten.

Bei der Wichtigkeit, welche die künstlichen Körper für die Herstellung lebenswahrer Tierbilder besitzen, wird es für manche Beamte an zoologischen Museen vielleicht von einigem Interesse sein, zu erfahren, wie solche in dem dermatoplastischen Atelier des Darmstädter Museums angefertigt werden, und sollen deshalb

[2]) Das hier angeführte Verfahren, für dessen Ausführung ein geschickter, sorgfältiger Arbeiter genügt, dürfte vielleicht für rein wissenschaftliche (vergleichend systematische) Sammlungen eine Zukunft haben. Eine größere Reihe in der angedeuteten Art angefertigter Präparate, denen man die wichtigeren Weichteile, in Alkohol aufbewahrt, sowie die gereinigten und nachher getrockneten Knochen (Skelett) zugesellt, dürften manche Vorteile vor den üblichen Sammlungen von Bälgen und ausgestopften Tieren haben, dabei viel leichter vor Verderben zu schützen, zu ordnen und zu übersehen sein.

die folgenden Zeilen eine kurze, aber hoffentlich ausreichend genaue Schilderung der hier gebräuchlichen Methode geben:

## DAS MODELL.

Dem Aufbau eines jeden Körpers geht die Herstellung eines verkleinerten, das fertige Tier in der beabsichtigten Stellung genau wiedergebenden Modells voraus. Von diesem wird zuerst das Skelett, zwar vereinfacht, aber in allen seinen Verhältnissen richtig, aus entsprechend dickem Draht[3]) gebogen und zusammengelötet, wozu eine eingehende Kenntnis des Knochenbaus und vor allem der Gelenke notwendig ist. Hat man nicht das ganze Skelett des zu bildenden Individuum zur Verfügung, sondern, wie es häufig der Fall ist, nur Schädel- und Beinknochen, so müssen die Maße für die übrigen Teile durch Vergleichung mit Skeletten anderer Individuen bestimmt werden, wobei man aber sehr im Auge behalten muß, daß diese Verhältnisse sich je nach Alter und Geschlecht ändern können. Jedenfalls ist es am besten, alle nötigen Maße am frischen Tier zu nehmen und zu notieren, und es ist jedem Sammler einzuprägen, daß eine konservierte Tierhaut, der ein Blatt mit genauen Maßangaben beigegeben ist, durch dieses bedeutend an Wert gewinnt.

Das fertige Drahtskelett wird nun auf irgend eine Unterlage (Brett, Ast) befestigt, die Plastilina nach und nach aufgelegt und der Körper genau so wie vom Bildhauer, und zwar, was aber leider nur in seltenen Fällen möglich ist, direkt nach dem lebenden Tier, oder, was schon häufiger angeht, nach dem frischen Kadaver, dessen Veränderungen infolge des Todes durch Vergleichungen mit guten Photographien[4]) und Zeichnungen richtig zu stellen sind, ausgeführt. Dabei ist Bandmaß und Greifzirkel viel zu gebrauchen, wenn auch nur zur Kontrolle eines gut geübten Auges. — Wenn man nur getrocknete, eingesalzene oder in Alkohol aufbewahrte Häute zur Verfügung hat, denen, wie dies leider oft der Fall ist, nur unzureichende oder gar keine Maße beigegeben sind, so muß man durch eingehende, vergleichend anatomische Studien an der Hand des Skeletts, guter Photographien (von verschiedenen Seiten) und Naturabgüssen[5]) die Körperformen im ganzen und

[3]) Es ist anzuraten, das Drahtskelett zu lackieren, da sonst die Plastilina leicht abfällt oder mit dem Metall Verbindungen eingeht, welche das Modell gefährden. So haben wir die Erfahrung gemacht, daß sämtliche Modelle, die über verzinkten Draht modelliert waren, nach kurzer Zeit auseinandergetrieben und vollständig unbrauchbar wurden.

[4]) Dafür sind vor allen die Momentphotographien von Anschütz und anderen zu empfehlen, dann einige Sammlungen von nach solchen gefertigten Autotypien: »Lebende Bilder aus dem Reiche der Tiere, Werner, Berlin«, »The living animals of the world, London« (enthält auch Photographien nach schlecht ausgestopften Tieren), »All about Animals, publ. by G. Newnes, London«, »E. Muybridge, Animals in Motion«. C. G. Schillings, Mit Blitzlicht und Büchse, Leipzig, Voigtländer. — Auch sollte jeder Präparator selbst photographieren können. Zeichnungen sind immer etwas mißtrauisch zu betrachten, auch bei den besten sind Verzeichnungen nicht ausgeschlossen.

[5]) Naturabgüsse, womöglich vom noch lebenswarmen Körper genommen, sind außerordentlich wichtig als Vorlagen für dermatoplastische Arbeiten und sollte deshalb keine Gelegenheit versäumt werden, solche

einzelnen zu ermitteln suchen und diese nach den an der gut aufgeweichten und ausgeschabten Haut, unter Berücksichtigung etwaiger Deformationen (Zerrungen etc.) vorgenommenen Messungen kontrollieren. Derartige Aufgaben können natürlich nur von Jemand befriedigend gelöst werden, der in solchen Arbeiten große Übung und Erfahrung besitzt und sowohl Gelegenheit als Talent hat, lebende Tiere in ihren Bewegungen und Stellungen zu sehen und zu verstehen. — Ist das Modell fertig und in allen Teilen nochmals auf Richtigkeit und Naturwahrheit geprüft, so kann mit der Herstellung des künstlichen Körpers begonnen werden, doch empfiehlt es sich, bei größeren, stehend oder gehend aufgestellten Säugetieren vorher noch eine lebensgroße Profilzeichnung des ganzen Körpers zu entwerfen, da eine solche die spätere Zusammenpassung einzeln angefertigter Teile sehr erleichtert.



Abb. 1: Naturabguß von dem rechten Hinterbein eines Bison, von der Innenseite.

## DER KÜNSTLICHE KÖRPER.

Die Art und Weise der Herstellung des künstlichen Körpers ist nicht immer die gleiche, sie wird aus technischen Gründen je nach der Größe und Form des Objekts, dessen Stellung, und je nach der Beschaffenheit der Epidermoidalbildungen abgeändert und kann deshalb nur durch die Betrachtung einer Reihe von verschiedenen Beispielen geschildert werden.

Bei kleineren Säugetieren, bis zur Größe eines Hasen, mit langer und dichter Behaarung wird der ganze Körper mit Ausnahme der Beine und des Schwanzes in der Regel aus einem Stück Torf[6]) geschnitzt, kurz vor der Vollendung mit geschmolzenem Wachs oder Paraffin getränkt und nach dem Erkalten durch Bearbeitung mittels eines feinen Messers und der Raspel die Modellierung der Oberfläche im einzelnen weiter ausgeführt. Als Grundlage (Skelett) der Beine dient je ein einfacher oder aus mehreren Stücken zusammengelöteter und in die richtige Form gebogener, weicher Eisendraht, auf dem die

anzufertigen. Von kleineren Tieren kann man den ganzen Körper abgießen und genügt gewöhnlich eine Seite, von größeren muß man sich häufig mit Teilen, sowie einer Umrißzeichnung begnügen. Köpfe, Gliedmaßen sollte man über die Haut abformen, letztere auch nach dem Abziehen. Dabei wird man stets gut tun, einzelne Muskelgruppen vorher sauber zu präparieren.

[6]) Der hierzu notwendige Torf kann jetzt in viel größeren Stücken als sonst und in sehr gleichmäßiger guter Qualität aus der Gegend von Bremen bezogen werden. Er läßt sich leicht schneiden und sägen und zu beliebig großen Blöcken zusammenleimen (vgl. S. 51).

Muskulatur, aus einzelnen, aus feinem Heu, Seegras oder Werg fest gewickelten Partien bestehend, aufgelegt und durch Umwicklung mit Faden befestigt wird. Nun werden die Zehen (oder Finger), welche man einzeln durch Überwicklung dünner weicher Drähte mit Werg herstellt, mit dem Bein vereinigt und dem letzteren die endgültige Form durch mehrfaches Durchnähen in verschiedener Richtung gegeben. Den Schwanz fertigt man aus einem allmählich zugespitzten Drahtstück und umwickelt dies mit Werg und Faden, rollt es auch von Zeit zu Zeit auf einem Brett, bis es die Gestalt eines langgestreckten Kegels mit glatter Oberfläche annimmt. Schließlich werden Beine und Schwanz mit dem Rumpf vereinigt, indem die kurz zugespitzten proximalen Enden der Drähte in jenen eingeschoben und durch Verankerung befestigt werden. Mund, Ohren, Augen etc. vollendet man erst nach dem Überziehen der Haut (siehe dort).



Abb. 2: Fertiger Körper eines alten Männchens vom Orang ganz aus Holz und Torf gefertigt. (Der Körper ist vor dem Photographieren mit Kreide leicht überstrichen, um die Farbenunterschiede auszugleichen.)

Säugetiere von ähnlicher oder etwas bedeutenderer Größe als die vorigen, deren Beine nur kurz oder sehr dünn behaart sind, so daß die Muskulatur äußerlich deutlich zum Ausdruck kommt (Windhunde, kleine Antilopen, Affen), erfordern eine etwas andere Behandlungsweise. Hier werden zuerst die Beine unter Berücksichtigung der, durch die Stellung des Tieres bedingten Beugungen der einzelnen Abschnitte gegeneinander und der dadurch hervorgerufenen Muskelverschiebungen, genau nach dem Modell aus Holz[7]) geschnitzt, dann mittels Schrauben und durch Verleimen an ein geeignetes Brettstück befestigt. Auf letzteres werden nun Torfstücke übereinander geleimt (wie die Ziegel vom Maurer), bis man einen hinreichend großen Block zusammen hat um den Rumpf mit Hals und Kopf auf die vorhin angegebene Weise daraus herzustellen, dann wir der Schwanz angefügt und nach dem Tränken mit Paraffin der ganze Körper noch einmal überarbeitet. Ist die Haut der Beine nicht oder nur teilweise aufgeschnitten, oder bereitet deren Stellung (z. B. bei liegenden Tieren) dem Überziehen der Haut Schwierigkeiten, so können die Beine von vornherein zum Abnehmen vom Rumpf eingerichtet werden oder man kann auch ein oder das andere Bein aus zwei auseinandernehmbaren Stücken anfertigen, welche man erst beim definitiven Überziehen der Haut fest miteinander oder mit dem Rumpf vereinigt.

7) Man verwendet hierzu leichtes, gut ausgetrocknetes, möglichst astfreies und nicht leicht reißendes Holz (Pappel, Linde etc.), welches sich gut mit Hohl- und Flacheisen bearbeiten und glatt raspeln läßt.

Auf ganz ähnliche Weise wie hier geschildert, werden die Körper noch größerer Säugetiere gebildet, nur macht man bei ihnen den Rumpf nicht solid, sondern richtet die Holzverbindung der Beine untereinander so ein, daß sie das Skelett eines Kastens bildet, dessen Innenraum nach dem Aufleimen der Torfstücke als Höhlung übrig bleibt. Dadurch wird der ganze Körper viel leichter ohne dabei an Festigkeit zu verlieren.

Bei Tieren mit sehr großem und dicken gleichförmigen Rumpf (Dickhäuter, große Wiederkäuer etc.) ist es oft von Vorteil nur Kopf, Hals, Schulterpartie und Vorderbeine, also das Vorderteil für sich, und ebenso Beckenpartie mit Hinterbeinen, also das Hinterteil für sich, aus Holz und Torf auf die angegebene Weise herzustellen. Dann verbindet man beide durch ein wagrechtes Brett, das in seinem Umriß den Grundriß des Rumpfes darstellt, und durch ein oberes und ein unteres senkrecht gestelltes Brett, welche beide die obere und untere Profillinie des Rumpfes genau einhalten und das wagrechte zwischen sich fassen (s. Abb. 4). Nun zieht man dicke Drähte in der Richtung, welche am natürlichen Körper die Rippen nehmen, parallel zu einander durch, resp. über die vier Brettkanten (s. Abb. 4) und verbindet sie unter sich noch durch einige angelötete Längsdrähte. So bekommt man die Oberfläche des Rumpfes in der Form eines gegitterten Korbes über dessen Außenseite nun noch ein Drahtnetz und darüber grobe Leinwand dicht anliegend gespannt wird. Auf letztere wird weiter ein dünner plastischer Teig aus Dextrin (in Wasser gelöst), Gips und Torfstaub aufgetragen, und nach dem Trocknen die Oberfläche im einzelnen mittels Raspel gar ausgeführt. Es ist leicht einzusehen, daß ein auf die eben geschilderte Art ausgeführter Körper sehr fest und dabei verhältnismäßig leicht ausfallen wird und man eine Menge Torf ersparen kann. — Schließlich ist hier noch anzuführen wie man verfährt, wenn die zu modellierenden Tiere Hörner oder Geweihe besitzen. Diese sind oft recht gewichtig und brauchen deshalb eine feste Basis im Kopf, welche durch ein kräftiges, mit dem Halsbrett gut verbundenes Holzstück hergestellt wird (vgl. Abbildung der Antilope und des Nashorns). Mit letzterem werden bei Hohlhörnern die das Horn tragenden Zapfen entweder in



Abb. 3: Körper einer liegenden Kuhantilope aus Holz und Torf mit aufgesetztem Gehörn. Das linke Vorderbein und das rechte Hinterbein sind zum Auseinandernehmen eingerichtet. (Auch hier ist der Torf mit Kreide überstrichen, um eine gleichmäßige Belichtung zu erzielen.)

einem Stück gearbeitet oder noch vor der Vollendung des Kopfes in dasselbe eingelassen. Sind Geweihe vorhanden, so kann man entweder das Schädelstück, welches jene trägt, direkt auf das vorhin genannte Holzstück aufschrauben, oder man kann gestemmte Löcher vorsehen, in welche nach dem Überziehen der Haut die Stangen mit ihren Bolzen eingesteckt und befestigt werden können. Will man gerne die Geweihe am Schädel behalten, so kann man die echten Stangen in Holz nachbilden oder in Metall (Zink, Aluminium) abgießen lassen und nach dem Aufsetzen naturgetreu bemalen. Jedenfalls scheint diese Methode wissenschaftlich eher erlaubt als das Aufsetzen unpassender Abwürfe.

Der Körper der Vögel steht infolge der Ausbildung der Vordergliedmaßen zu Flügeln in einem gewissen Gegensatz zu dem der Säugetiere und daraus ergeben sich verschiedene Besonderheiten in der Technik der Nachbildung. Vor allem ist hier der Rumpf in sich fast ganz unbeweglich, behält also in jeder Stellung die gleiche Form bei, während der Hals, aus einer größeren Anzahl von Wirbeln zusammengesetzt als der der Säugetiere, sehr viel biegsamer und beweglicher ist als dort. Aus diesem Grunde ist das Bild eines Vogels in irgend einer Stellung nur abhängig von der Lage der einzelnen Gliedmaßenabschnitte zu einander und zum Rumpf und von der Biegung des Halses. Andrerseits ist der epidermoidale Schnabel so fest mit den knöchernen Schädel verbunden und ebenso die Bedeckungen der Gliedmaßenenden (Schwanzfedern, Beinschilder und Krallen) mit deren Skeletteilen, daß hier ein Ablösen der Haut schwierig und unpraktisch und man besser diese Knochen, nachdem man sie von allen leicht verweslichen Teilen befreit hat an der Haut (dem Balg) beläßt. Für den künstlichen Körper bleibt dann nur noch der Rumpf mit Hals zu bilden übrig und man stellt den ersteren (aus den oben angeführten Gründen) direkt als eine Kopie des natürlichen Rumpfes (mit Oberarm und Oberschenkel) durch Schnitzen aus Torf[8])

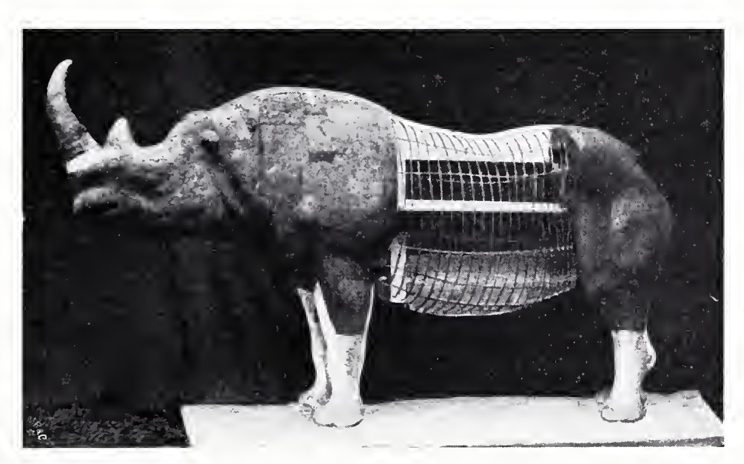


Abb. 4: Körper eines afrikanischen Nashorns. Vorder- und Hinterteil mit den Beinen aus Holz und Torf hergestellt, der Rumpf aus dicken Drähten, die über 3 Bretter gezogen sind. (Hier ist dem Torf seine natürliche Farbe belassen.)

[8]) Hier wird der Torfkörper nicht mit Wachs getränkt, da die dünne Haut der Vögel schnell genug trocknet, um den Torf nicht aufzuweichen und in der weichen Oberfläche desselben die nach innen vorspringenden Kiele eine Stütze finden, so daß sie leicht in ihrer Lage bleiben (auch aufgestellt).

her, während der Hals aus einem biegsamen Draht gefertigt wird, welchen man in der richtigen Länge und Dicke mit Werg umwickelt und dann durch Einstecken eines Endes am Körper befestigt.

Ausnahmsweise, z. B. bei den größten jetzt lebenden Vögeln wie Strauß und Kasuar oder bei solchen unter den kleineren Arten, welche so selten sind, daß man neben der Haut auch das Skelett ganz aufzubewahren wünscht, werden auch Vögel, ganz so wie die Säugetiere abgezogen und man ist dann natürlich gezwungen für die Haut einen künstlichen Körper aufzubauen, der, wie wir es bei den Säugetieren gesehen, aus Holz und Torf gebildet wird und zwar Rumpf, Hals und Kopf, sowie Gliedmaßen, alles in einem Stück. Da aber die Vögel nur zwei Beine haben, von denen öfters das eine erhoben dargestellt wird, so müssen diese oder eventuell das eine stützende, bedeutend mehr als ein Säugetierbein tragen, und es ist deshalb nötig, sie durch eingefügte dicke Drähte oder Eisenstangen zu verstärken.

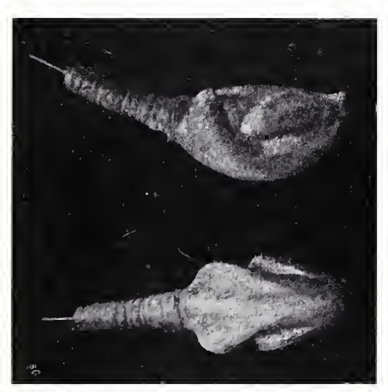


Abb. 5: Vogelkörper von der Seite und von unten gesehen. Rumpf aus Torf, Holz und Heu.

Die Reptilien zeigen sowohl hinsichtlich ihrer Gestalt als auch in der Beschaffenheit der Haut große Abweichungen, die natürlich eine recht verschiedene Behandlung notwendig machen. Nur wenige kann man ganz so abziehen wie die Säugetiere, und dann wird auch der Körper ganz ähnlich wie für diese hergestellt. Bei den meisten ist die Haut des Kopfes so fest mit dem Schädel verbunden, daß es zweckmäßiger ist, diesen in der Haut zu lassen wie bei den Vögeln, und ist man dadurch gezwungen, am künstlichen Körper den Kopf wegzulassen (vgl. das bei den Vögeln gesagte). Manche Formen besitzen Knochenpanzer, welche bei den Schildkröten den größten Teil des Körpers umschließen, bei ihnen braucht man also eigentlich nur Hals, Beine und Schwanz zu modellieren.[9]) Für große Schlangen erweist es sich häufig als praktisch, den Körper aus einem Drahtgestell zu fertigen, das mit dünnem Drahtnetz, dann mit grober Leinwand und zuletzt mit der oben beschriebenen Masse aus Dextrin, Gips und Torfmehl überzogen wird. Nach dem Trocknen können kleine Unebenheiten mittels Raspeln entfernt werden. Die Körper der kleinen Schlangen werden gewöhnlich aus Heu oder Werg gewickelt, doch muß man genau darauf achten den Querschnitt des Körpers überall genau nach der Natur zu formen. Dies gilt auch für die Schwänze der Eidechsen. — Viele kleinere Reptilien werden in Flüssigkeiten aufbewahrt. Auch sind Naturabgüsse sehr zu

9) Bei den Krokodilen hat der Schwanz immer die Neigung sich während des Trocknens nach oben zu krümmen, es empfiehlt sich deshalb in diesen Körperteil eine flache Eisenstange einzulegen.

empfehlen, welche entweder bemalt werden können oder weiß bleiben, letztere zeigen Schuppen und Schilder oft schöner als das lebende Tier.

Amphibien können zwar ähnlich wie die Reptilien mit festem Körper gebildet werden, doch gehen dann die für diese Klasse so charakteristischen Hautdrüsenbildungen, welche auf der Oberfläche in der Form von Höckerchen Wülsten etc. plastisch zum Ausdruck kommen, beim Trocknen mehr oder weniger verloren. Da nun die noch lebenden Angehörigen dieser Klasse außerdem nur eine geringe Größe erreichen, so hebt man sie besser in Flüssigkeit auf und benutzt daneben zur Darstellung des Habitus lebenswahr bemalte Naturabgüsse. Auch durch Injektion von konsirvenden Mitteln haltbar gemachte Trockenpräparate sind oft recht brauchbar.

Von Fischen lassen sich diejenigen Formen, deren Haut fest und entweder schon an und für sich dünn ist oder sich wenigstens leicht dünn schneiden läßt, ganz gut mit festem Körper, der dann am zweckmäßigsten aus Torf gebildet wird, darstellen. Die Form des Körpers bietet für das Zuschneiden wegen ihrer relativen Einfachheit kaum Schwierigkeiten, muß aber natürlich dem lebenden Körper genau nachgebildet werden.[10]) Eine Schwierigkeit bilden in der Regel die Flossen, die auch bei der sorgfältigsten Präparierung sich nur selten so erhalten lassen, wie sie beim lebenden Tier erscheinen. — Bei vielen Fischen ist im Leben die Haut sehr wasserreich, aufgequollen und dabei von geringer Festigkeit. Solche wird man wie die Amphibien am besten in Flüssigkeit aufbewahren oder wie dort Naturabgüsse herstellen. Von letzteren ist für die flacheren Fische eine Art zu empfehlen, welche nur die eine Seite des Tieres wiedergibt, während die andere in eine Fläche versenkt erscheint, aus der sich die erste reliefartig erhebt. Hier lassen sich die Flossen ganz lebenswahr darstellen. — Auch bei den Fischen wird die vorhin erwähnte Injektionsmethode mit Erfolg angewandt.

Als Anhang zu dem über den Aufbau des künstlichen Körpers aus Holz und Torf gesagten, mögen hier noch einige Bemerkungen über die Behandlung dieser Materialien, wie sie in der Darmstädter Werkstatt üblich ist, Platz finden. Den Torf braucht man, wie schon eingangs erwähnt wurde, sehr oft in viel größeren Blöcken als man solche von den Torfstichen geliefert erhalten kann. Es ist also nötig, erstere aus mehreren kleinen zusammen zu leimen und diese deshalb durch Absägen dünner Lamellen vorher mit ebenen Außenflächen zu versehen. Wird das Absägen mit der Hand ausgeführt, so kostet es viele Zeit, welche aber zum größten Teil durch Anwendung einer Maschinensäge (im Darmstädter Museum ist eine solche mit elektrischen Betrieb aufgestellt) erspart werden kann. Auf derselben Maschine läßt sich auch ein ganz schmales (Schweifsäge-)Blatt verwenden,

[10]) Gerade beim »Ausstopfen« der Fische kommen sehr oft die merkwürdigsten Gestalten zum Vorschein, wie man solche nicht nur an den Verkaufstellen für »Erinnerungen« der Seebäder, sondern auch in vielen Museen zu Gesicht bekommt.

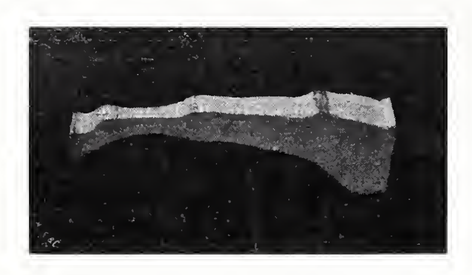


Abb. 6: Bein einer kleinen Antilope aus Holz, mit der Schweifsäge ausgesägt.

welches dazu dient, Beine, Schädel etc. aus Brettern oder Bohlen im rohen auszuschneiden. Man zeichnet zu diesem Zweck den Profilkontur auf ein Holzstück von der notwendigen Dicke auf, führt dann einen Sägeschnitt genau nach der Vorzeichnung aus, zeichnet auf das jetzt noch durch zwei parallele Flächen begrenzte Stück die Vorder- (resp. Hinteransicht) auf, und verfährt ebenso. Dadurch bekommt man schon annähernd die gewünschte Form, hat den Vorteil sich in den Hauptmaßen nicht mehr irren zu können und erspart sehr viel Arbeit und auch Holz. Auch für die weitere Ausführung der »geschnitzten« Teile benutzen wir eine maschinelle Einrichtung, nämlich einen Fräser (mit eigenartig gestalteten Zähnen), der an dem einen Ende einer biegsamen Welle sitzt. Er kann mittels einer besonderen Handhabe nach jeder Richtung hin geführt werden und leistet beim Modellieren der Holzoberfläche sehr gute Dienste, ist aber auch gelegentlich für Torf (bei diesem führt wegen seiner Weichheit das Messer schneller zum Ziel) zu verwenden. Verbindet man statt des Fräsers einen mit Haifischhaut überzogenen Zylinder mit der beweglichen Welle, so erhält man ein außerordentlich geeignetes Werkzeug zur Ebenung und Glättung größerer Flächen.



Abb. 7: Fräsmaschine mit biegsamer Welle und regulierbarer Geschwindigkeit, in ihrer Anwendung zum Modellieren von Holzkörpern.[11])

## DAS ÜBERZIEHEN DER HAUT.

Diese Arbeit sowie verschiedene andere, welche sich nach dem Trocknen zur Vollendung eines »Tierbildes« noch notwendig erweisen, sind bei den verschiedenen Tierklassen im Einzelnen recht verschieden, wie ja bei der Beschreibung des Tierkörpers schon angedeutet wurde, außerdem sind sie auch in Lehrbüchern der Taxidermie und Dermoplastik eingehender als hier geschehen kann geschildert. Wir können uns deshalb auf wenige Worte darüber beschränken:

Über den fertigen Körper wird die von allen Fleischteilen sorgsam befreite, möglichst dünn geschabte und gut vergiftete

[11]) Das Eisengestell, auf dem der eben in Arbeit befindliche Antilopenkörper befestigt ist, ist in seinem obern Teil drehbar und zwar in verschiedenen Ebenen.

Haut so gelegt, daß jedes Hautstückchen genau die ihm entsprechende Stelle der Körperoberfläche einnimmt. Dann werden die, durch das Aufschneiden entstandenen,[12]) freien Ränder der Haut sorgfältig aneinander gepaßt und vorsichtig zusammengenäht und darauf dieselbe an allen vertieften Stellen der Oberfläche durch Stahlnadeln, dünne Stifte und, wo dieses nötig sein sollte, durch feste Kompressen dem Körper angedrückt. Das nun erfolgende Trocknen soll, um Verschiebungen und Verziehungen zu vermeiden, langsam geschehen, ist wohl zu überwachen, damit nicht an einer oder der anderen Stelle die Haut sich vom Körper loslöst. Nach dem Trocknen werden kleine Ausbesserungen vorgenommen, Augen eingesetzt, die Haare oder Federn noch einmal gereinigt und geordnet — lauter Arbeiten, von deren richtiger Ausführung das Endresultat abhängig ist, welche aber kaum beschrieben werden können.

# DIE WIENER VERHANDLUNGEN ÜBER DIE ERHALTUNG VON KUNSTGEGENSTÄNDEN[1])

VON

KARL KOETSCHAU

Die Erhaltung der Kunstgegenstände ist eine der wichtigsten, aber auch eine der schwierigsten Aufgaben der Museen. Mehr als auf anderen Teilen seines Arbeitsfeldes sah sich hier der Museumsbeamte lange Zeit ganz auf sich selbst und seine eigenen, meist ziemlich unsicher umhertastenden Versuche angewiesen, bis die Schriften von Albert Voß[2]) und Friedrich Rathgen[3]) seinen Bemühungen mehr Planmäßigkeit gaben und bessere Erfolge sicherten. Damit war aber nur das Gebäude fundamentiert, der Ausbau unter einheitlicher Leitung stand noch aus. Als nun im letzten Sommer die k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmäler »eine Versammlung von Fachmännern einschlägiger Gebiete zur Besprechung der wichtigsten Fragen nach Wien für

[12]) Es mag hier erwähnt werden, daß die Häute großer Säugetiere beim Abziehen ohne Schaden in mehrere Teile zerschnitten werden können.

[1]) Die folgenden Zeilen bieten nur eine allgemeine Besprechung. Einzelheiten sollen nach Erscheinen des stenographischen Berichtes erörtert werden.

[2]) A. Voß: Merkbuch, Altertümer aufzugraben und aufzubewahren. 2. Aufl. Berlin 1894.

[3]) F. Rathgen: Die Konservierung von Altertumsfunden. Berlin 1898. (Eine Übersetzung ins Englische ist zu erwarten).

die erste Oktoberhälfte einberief, durfte man hoffen, daß hier die Organisation der Arbeit vollzogen werden würde. Dazu war man um so mehr berechtigt, als die Einladung zunächst nur die Erhaltung organischer Stoffe berücksichtigte, die der anorganischen aber auf später verschob. Es schien also ein wohldurchdachtes Programm vorzuliegen, das sich über den großen Umfang des Stoffes klar war und ihn deshalb weise teilte. Als dann in einem zweiten Schreiben einige Vorträge genannt, von dem »Entwurf für ein Vorschriftennormale zum Schutze alter Kunstgegenstände und geschichtlicher Denkmäler, vorgelegt durch die Zentralkommission«, gesprochen, und die »Feststellung und Verteilung der weiteren Arbeiten und der hierzu nötigen Versuche und Mittel« schließlich in Aussicht gestellt wurde, da freute sich wohl jeder ernste Arbeiter, daß sich nunmehr eine Behörde gefunden habe, die mit frischer Unternehmungslust der allzu lange vernachlässigten Sache sich anzunehmen, alle Kräfte für sie zu sammeln und diese zu führen bereit war.

Hatte ich im Eifer für den Gegenstand und in freudig anerkennender Bewertung der Tätigkeit einer Behörde wie der Zentralkommission meine Erwartungen zu hoch gespannt gehabt? Hatte ich zu viel gefordert, wenn ich eine umsichtige Vorbereitung für ein derartig wichtiges Unternehmen als Grundbedingung für dessen Gelingen voraussetzte? Ich kann es nicht glauben, obwohl mich der Verlauf der Wiener Verhandlungen, ich kann nur sagen, verblüffte und an der Berechtigung meiner Annahmen zunächst irre machte. Aber ich meine, wie mir wird es auch anderen Teilnehmern ergangen sein. Wohl hat es nicht an Anregungen gefehlt — wie schlimm wäre es auch gewesen, wenn sie bei einer Vereinigung so vieler tüchtiger Gelehrten ganz ausgeblieben wären! —, wohl wurde eine Unsumme von Fleiß und emsiger Forscherarbeit in Bolles Vortrag über die tierischen Schädlinge der Stoffe, eine Fülle aufmerksamster Beobachtungen in den Mitteilungen Lessings und Luschans den Hörern übermittelt, aber zu einer internationalen Organisation der Arbeit, die man unbedingt anstreben mußte, kam es nicht. Was schließlich erreicht wurde, war die Aufstellung einer Kommission für Konservierungsfragen innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie mit besonderer wienerischer Färbung. Und selbst sie erweckte in dem ruhigen Beurteiler nur den Eindruck, als habe man sie noch eiligst durchgesetzt, damit der Kongreß wenigstens ein positives Ergebnis aufzuweisen habe. Möchte ich mich täuschen! Aber es genügt nicht, daß die Behandlung so wichtiger Dinge zwischen Grenzpfähle eingezwängt wird. Wenn z. B. der beste Sachverständige in der Behandlung von Wandteppichen in Schweden, ein anderer, der die reichsten Erfahrungen auf dem Gebiet der Textilkunst machen konnte, in Berlin seinen Sitz hat, um von anderen zu schweigen, wie kann man dann auf ihre unmittelbare Teilnahme verzichten? Sie gelegentlich, wenn man nicht mehr weiter kann, zu fragen, damit ist es doch wahrlich nicht getan. Gerade in Öster-

reich hätte man sich des Wahlspruches »viribus unitis« erinnern sollen. Und schließlich: hatte man die Ausländer schon eingeladen, so durfte man sie nicht an einem beliebigen Punkte plötzlich ausschalten. Man verstehe mich nicht falsch. Mir, der ich in der »Museumskunde« die internationale Arbeit fordere, liegt kleinliche nationale Empfindlichkeit und Übelnehmerei ganz fern. Hier aber muß ich tadeln, weil die Sache durch die nationale Begrenzung schwer getroffen wird, weil man etwas, was von höchster Bedeutung für den Kunstbesitz der Nationen hätte werden können, ohne Not, ohne irgendwelche zwingende Gründe zu geringerer Bedeutung dadurch herabgedrückt hat, daß man wieder einmal sagte: »am besten bleiben wir doch unter uns«.

Aber angenommen, die nationale Einschränkung sei berechtigt. Wo blieb das »Vorschriftennormale«, wo die »Feststellung und Verteilung der weiteren Arbeiten und der hierzu nötigen Versuche und Mittel?« Man sah und hörte nichts davon. Das aber war die Folge einer beklagenswerten Planlosigkeit der Leitung. Denn was erörtert werden sollte, darüber schien man sich nicht immer ganz klar zu sein, wenn die Verhandlungen wieder aufgenommen wurden. Keiner der einzelnen Punkte wurde in strenger Folge ganz durchgesprochen, von dem ursprünglichen Programm kaum ein Teil erfüllt. Der Fragebogen, der im Laufe des ersten Verhandlungstages ausgegeben wurde, konnte nicht zur Diskussion gestellt werden. Gewiß war er als die Arbeit eines einzelnen, des Herrn Dr. Dreger, der unendliche Mühen auf sich genommen hatte, anzuerkennen, aber gerade deswegen — dessen verschließt sich auch der Herr Autor selbst am wenigsten — war er der ergänzenden und verbessernden Mitarbeit der anderen ebenso wert wie bedürftig. Wäre man über den Fragebogen in dreitägiger Arbeit ins Klare gekommen, so wäre das eine bemerkenswerte Tat der Versammlung gewesen. Denn damit hätte man der künftigen Arbeit den Boden so vorbereitet, daß dessen weitere Bestellung die größte Aussicht auf Erfolg gehabt haben würde. Statt dessen blieb es jedem überlassen, daheim über die Hunderte von Fragen nachzudenken, ob sie wirklich richtig gestellt gewesen und wo sie zu ergänzen seien. Unmittelbare Vorteile hat von der schweren Arbeit des Herrn Dr. Dreger nur die Journalistik gehabt. Denn die »Neue Freie Presse« und die »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« haben sich aus den Fragen, zum Teil auch aus den der Fragestellung nach zu vermutenden Antworten einen Bericht zusammengebaut, der in jedem Teilnehmer den Argwohn gegen sich selbst erwecken mußte, daß er die Sitzungen verträumt habe. Denn gerade die Dinge, über die man nicht gesprochen hatte, waren hier als Gegenstände der Verhandlungen bezeichnet, indem der unbekümmerte Redakteur, der viel mehr Planmäßigkeit voraussetzte, als vorhanden war, bei Seite 1 des Fragebogens anfing und soweit in seinem Berichte ging, als er der Leistungsfähigkeit der Versammlung zumuten zu dürfen glaubte. So war denn auch dafür gesorgt, daß das Komische zu seinem Rechte kam.

Nichts ist schwerer, als ein Unternehmen zu tadeln, an das man von vornherein mit den vollsten Sympathien herangetreten ist. Fast scheint es wie Verrat an der eigenen Sache. Aber es wäre Verrat, wenn man nicht rückhaltlos da einschnitte, wo die kranke Stelle sitzt. Die Wiener Versammlung hat die berechtigten Erwartungen, die man ihr entgegenbringen durfte, nicht erfüllt, weil sie nicht gründlich genug vorbereitet, nicht planmäßig genug geleitet war. Man wird die Arbeit noch einmal tun müssen. Aber freilich, solche Mißerfolge ziehen es gewöhnlich nach sich, daß der Versuch auf lange Zeit hinaus nicht wiederholt wird. Und das ist in der ganzen Angelegenheit am meisten zu beklagen.

# MUSEUMSCHRONIK

(VOM 1. OKTOBER BIS 15. DEZEMBER 1904)

## I. GRÜNDUNGEN. ERÖFFNUNGEN

**Baden** (Österreich). Ein niederösterreichisches Landesmuseum, vor allem für prähistorische und römische Altertümer, wird auf dem Mitterberg in der Nähe der Stadt nach den Plänen des Architekten Reiner errichtet werden.

**Bautzen.** Ende September wurde ein wendisches Museum als »Wendisches Haus« eröffnet.

**Bergedorf.** Ein Museum heimischer Altertümer wird im Stile eines Bergedorfer Bürgerhauses aus dem 18. Jahrhundert nach Plänen des Architekten P. G. Jürgensen errichtet werden. Die Einrichtungsgegenstände sowie die Mittel zum Ankauf eines Bauplatzes sind bereits vorhanden.

**Berlin.** Am 18. Oktober wurde das Kaiser Friedrich-Museum eröffnet.

— In dem neuen Gebäude des anatomisch-biologischen Instituts der Universität ist ein Mikroskopisches Museum eröffnet worden.

— Bei der Kgl. Blindenanstalt in Steglitz wurde der Bau eines Blindenmuseums begonnen.

**Breslau.** Am 11. Dezember wurde das neue Zoologische Universitätsmuseum eröffnet.

**Bruck** (Bayern). Das neue Bezirksmuseum wurde im Oktober 1904 eröffnet.

**Darpeeling** (Indien). Eine der Stadt von einem Dänen geschenkte Sammlung von Vögeln, Vogeleiern und Schmetterlingen soll als »Dänisches Museum« ausgestellt werden.

**Düsseldorf.** Das Geburtshaus Heinrich Heines, Bolkerstraße 53, soll als Heinemuseum erhalten werden.

**Edinburg.** Das Edinburgh Museum hat mit Erlaubnis des Königs den Namen »Royal Scottish Museum« angenommen.

**Eichstätt.** In der Willibaldsburg, einem Renaissancebau des Augsburgers Elias Holl, soll ein bayerisches Limesmuseum errichtet werden.

**Emden.** Der Erweiterungsbau des Museums, enthaltend die Käfer-, Mineralien- und Konchyliensammlung, wurde Anfang November eröffnet.

**Erfurt.** Die Stadtverordneten beschlossen, auf dem ehemaligen Brühler Friedhof den Neubau eines städtischen Museums zu errichten.

**Essen.** Am 5. Dezember 1904 ist ein Museum eröffnet worden. Von dem Inhalt sei genannt: eine westfälische Bauernstube, eine Mineraliensammlung, Gipsabgüsse von Baugliedern und Ornamenten aus Essener Kirchen, eine Käfer- und Schmetterlingssammlung, Gemälde, Bronzen; als erste Sonderausstellung wurden in einem eigens dazu bestimmten Raum Jugendschriften und illustrierte Kinderbücher gezeigt.

**Famagusta** (Cypern). Ein kleines Museum cyprischer Altertümer wurde eröffnet.

**Frankfurt a. M.** Am 23. November wurde im Hause Münzgasse 1 ein Völkermuseum eröffnet.

**Graudenz.** Die Altertumsgesellschaft wird in diesem Jahre mit dem Bau eines Museums, in Verbindung mit einer Sternwarte, beginnen.

**Halle.** Am 19. Oktober wurde das neue städtische Museum im Südflügel der Moritzburg eingeweiht.

**Hamburg.** Der Ausschuß der Bürgerschaft beantragte, das neue Museum für Völkerkunde an der Rotenbaumchaussee, nördlich der verlängerten Binderstraße, zu errichten.

**Hannover.** Die Errichtung eines Handels- und Industriemuseums wird geplant. Der Magistrat hat Räume dafür zur Verfügung gestellt.

**Karlsruhe.** Am 29. November wurde in acht Räumen des Markgräflichen Palais am Rondellplatz ein Tuberkulosemuseum eröffnet.

**Limburg a. L.** Im alten Schlosse soll ein Altertumsmuseum für das Bistum gegründet werden.

**Luzern.** Ein Kriegs- und Friedensmuseum, die Stiftung eines polnischen Philanthropen Jean de Bloch, ist hier eröffnet worden.

**Maidenhead.** Im Oktober wurde, in Verbindung mit der öffentl. Bibliothek, das Museum eröffnet.

**München.** Das neue Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik wird mit 15000 Quadratmetern Ausstellungsraum, einem anschließenden Gebäude mit Lese- und Zeichen-

sälen, sowie großen Sitzungs- und Vortragssälen auf der Kohleninsel erbaut werden.

**Münden** (Hannover). Am 27. September wurde im »Eberleinmuseum« ein neuer Saal eingeweiht. Herr E. sprach einen selbstgedichteten (!) Prolog, einen zweiten ließ er von seiner Frau sprechen. (!) Wir bedauern, da wir gern unsern Lesern auch Erheiterndes böten, den Bericht des Kasseler Tageblattes vom 27. September 1904 wegen Raummangels nicht abdrucken zu können.

**Newbury** (Berkshire). Im Oktober wurde hier ein Museum lokaler Altertümer eröffnet.

**Paris.** Im Louvre ist in der Nähe der griechischen und kleinasiatischen Abteilung im Erdgeschoß ein kleiner Raum mit einer Sammlung früher spanischer Kunst eröffnet worden.

— Im Museum der Stadt Paris im Petit Palais wurde ein Saal mit ca. 250 Werken des Bildhauers Carriès neu eröffnet.

— Salomon Reinach schlägt in der »Chronique des Arts« vor, die Bögen des Viadukts, der die Gürtelbahn über die Brücke von Auteuil bringt, auszubauen und als Museum von Gipsabgüssen zu verwenden. Es handelt sich um 234 große Räume, deren Ausstattung nur wenig Kosten machen würde.

— Der Handelsminister hat die Schaffung eines Museums für Industriehygiene nach dem Muster der Museen in Charlottenburg, München und Amsterdam angeordnet.

**Pécs** (Ungarn). Am 27. November wurde das neuerbaute städtische Museum eröffnet.

**Petersburg.** Am 13. November wurde das neuerbaute Suworow-Museum, am Preobrashenski-Platz eröffnet.

**Posen.** Am 5. Oktober wurde das Kaiser Friedrich-Museum eingeweiht.

**Rostock.** Ein Museum für Völkerkunde soll gegründet werden und vor allem die ethnographische Sammlung der dortigen Abteilung des deutschen Kolonialvereins aufnehmen.

**Säkkingen.** Die Errichtung eines Scheffel-Museums im St. Gallusturm wird geplant.

**Spalato.** Das Unterrichtsmuseum hat den Bau eines Antikenmuseums beschlossen, das alle dalmatinischen Funde aus der Römerzeit aufnehmen soll.

**Speyer.** Ein großes Museum für die Sammlungen der Pfalz wird gebaut werden; Gabriel v. Seidl will die Pläne dazu liefern.

**Stade.** Am 6. Oktober ist das neuerbaute Museum dem Verkehr übergeben worden.

**Stuttgart.** Ein Komitee für den Bau eines Museums für Länder- und Völkerkunde hat sich gebildet.

**Szamosujvár.** Die Gründung eines armenischen Museums ist beschlossen worden. Ein Verein hat sich dazu konstituiert.

**Wien.** Das Haydn-Museum, dessen drohender Untergang vor einiger Zeit gemeldet wurde, soll nunmehr von der Stadtgemeinde übernommen werden.

— Erzherzog Franz Ferdinand hat seine naturwissenschaftlichen, ethnographischen und kunstgeschichtlichen Sammlungen dem Publikum zugänglich gemacht. Sie sind in einem Privathaus in der Beatrixgasse untergebracht und wurden am 13. Oktober eröffnet.

**Zeulenroda.** Im November wurde das neue städtische Museum eröffnet.

## II. AUSSTELLUNGEN

**Bremen.** In der Kunsthalle wurde am 2. Oktober eine Ausstellung älterer Gemälde aus Bremer Privatbesitz eröffnet.

**Krefeld.** Im Kaiser Wilhelm-Museum veranstaltete vom 22. November bis 22. Dezember der Krefelder Künstlerkreis seine erste Ausstellung. Ein typographisch vortrefflich ausgestatteter Katalog ist erschienen.

**Leeds.** Im September wurde in der City Art Gallery eine umfangreiche Kunst- und Gewerbeausstellung eröffnet.

**London.** Die Whitechapel Art Gallery wurde im Oktober mit einer Ausstellung indischer Kunst neu eröffnet.

**Paris.** Im Luxembourg fand im Oktober eine Ausstellung von Werken des Karikaturisten H. Monnier statt.

**Newcastle-on-Tyne.** Am 13. Oktober wurde die Laing Art Gallery mit einer besonderen Ausstellung eröffnet.

## III. PERSONALIA

**Aachen.** Zum Direktor des Suermondt-Museums wurde Dr. H. Schweitzer, Konservator der Kunstsammlungen der Stadt Freiburg i. Br., ernannt.

**Berlin.** Zum zweiten Direktor des Kaiser Friedrich-Museums wurde Direktorialassistent Dr. Max Friedländer ernannt.

**Dresden.** Zum Direktor des Kupferstichkabinetts wurde Prof. Dr. J. L. Sponsel, bisher Direktorialassistent der Sammlung, ernannt.

**Flensburg.** Der Direktor des Kunstgewerbemuseums, Dr. H. Sauermann, ist am 4. Oktober gestorben.

**Hamburg.** Zum Direktor des neuen Museums für Völkerkunde wurde Dr. Georg Thilenius, Professor der Anthropologie in Breslau, ernannt.

**Münster.** Zum Direktor des neuen Provinzialmuseums wurde Dr. A. Brüning, bisher Direktorialassistent am Berliner Kunstgewerbemuseum, ernannt.

**New-York.** Zum Direktor des Metropolitan Art Museum wurde als Nachfolger des Grafen Cesnola Pierpont Morgan ernannt.

# LITERATUR

## I. BÜCHER

**Flinders Petrie, W. M.,** *Methods and aims in archaeology.* London 1904. XVII u. 208 S. 8°. 66 Abb. 6 s.

Das Buch soll nach der Vorrede des Verfassers nicht nur dem Fachmann zur Unterweisung, sondern auch weiteren Kreisen dazu dienen, sich ein Bild über Ausgrabungen und ihre Ziele zu verschaffen. Es ist hierfür sowohl durch den flüssig geschriebenen Text, als auch durch eine große Anzahl guter Illustrationen geeignet. Das kleine Werk beschäftigt sich schlechthin mit allem, was irgendwie mit Ausgrabungen für archäologische Zwecke in Verbindung steht, so mit der eigentlichen Ausgrabung, dem Personal, den Lohnverhältnissen, den photographischen Aufnahmen, der Herstellung von Abgüssen, der Verpackung, dem Transport, den Veröffentlichungen, der systematischen Archäologie, der Aufbewahrung in Museen, der Exportfrage usw. Ein Kapitel behandelt die Konservierung der Objekte am Orte der Ausgrabung, wo nicht die Hilfsmittel zur Verfügung stehen, wie sie in einem gut geleiteten Museum vorhanden sind. Immerhin findet sich in diesem Abschnitt auch manch nützlicher Hinweis für den Konservator im Museum. Einige Bedenken hat Referent in bezug auf die Behandlung der Metalle, z. B. wegen der Verwendung der Salzsäure, des Erhitzens der Bronzen, des Tränkens der Bleisachen mit Paraffin. Bei Entfernung der Auflagerungen hätte außer der mechanischen Behandlung durch Schläge mit einem leichten Hammer noch das Überziehen mit einer dicken heißen Leimlösung angegeben werden können; bei der Erkaltung zieht sich der Leim zusammen, springt ab und reißt einen großen Teil der Inkrustationen mit sich. Vielleicht ist es auch gut, zu betonen, daß Reinigungen und Konservierungen bei Ausgrabungen nur dann vorgenommen werden sollen, wenn es für die Erhaltung der Objekte absolut erforderlich ist. Sonst werden in den Sammlungen die Methoden mit größeren Hilfsmitteln und oft vielleicht auch mit mehr Muße vorgenommen werden können. Daß Text und besonders die größtenteils sehr hübschen Abbildungen sich hauptsächlich auf Ägypten und ägyptische Verhältnisse beziehen, liegt in der Tätigkeit des Verfassers begründet. Der Laie wird vielleicht hierin geradezu einen Vorzug des Buches erblicken und für den Fachmann wird es ein leichtes sein, die mitgeteilten Erfahrungen auch auf die Verhältnisse anderer Länder zu übertragen. Fr.

**v. Hansemann, D.,** *Das menschliche Skelett. Eine kurze Zusammenstellung für Nichtmediziner zum Gebrauch bei Ausgrabungen.* Berlin 1904. — 14 S. 8°. 6 Tafeln.

Das Büchlein ist seinem Untertitel nach wohl geeignet, dem Ausgrabenden von Nutzen zu sein, da es die hauptsächlichsten Knochen des menschlichen Skeletts in klaren Zeichnungen in $^1/_3$, $^1/_2$ und in natürlicher Größe enthält. Eine größere Tafel trägt die Zeichnung eines vollständigen Kinderskeletts in ein Viertel natürlicher Größe. In der gedrängten Beschreibung der Knochen befindet sich auch eine kurze Anleitung zur Konservierung, bei der allerdings die besonders in naturwissenschaftlichen Sammlungen übliche Tränkung mit Hausenblase fehlt. — Da der Ausgrabende das Heft bei sich tragen soll, mag hier die Zaponierung der Blätter empfohlen werden. Schmutz usw. läßt sich dann leicht durch Wasser entfernen, und die Lebensdauer des Büchleins selbst wird sicher eine längere werden. Fr.

## II. MUSEUMSBERICHTE

**Breslau: Karl Masner** und **Hans Seger,** *Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer.* III. Band. Breslau 1904. — 210 S. Fol. 6 Tf. u. über 200 Textabb.

Den Hauptinhalt des sehr stattlichen, mit vortrefflichen Abbildungen und Tafeln reich geschmückten Bandes bilden die Abhandlungen. Ihnen sind Berichte der Verwaltung über die beiden letzten Etatjahre (1. April 1902 bis 31. März 1904) angegliedert und diesen wieder die auf die gleiche Zeit sich erstreckenden Tätigkeitsberichte des Vereins für das Museum schlesischer Altertümer. Auf sie, die mehr das innere Leben des Vereins widerspiegeln, seine unmittelbare Wirksamkeit für das Museum aber nicht erkennen lassen, braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden. — Das Streben, die lokale Kultur Schlesiens immer klarer herauszuarbeiten, tritt uns in allen Maßnahmen der Museumsleitung entgegen. Am deutlichsten natürlich in den Anschaffungen und hier wieder besonders bei den ur- und kulturgeschichtlichen Sammlungen und bei den Abteilungen der Gläser, der Goldschmiedearbeiten und des Zinns. Besonders muß in diesem Zusammenhange der Schlesischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Liegnitz gedacht werden, welche im Herbst 1902 mit Aufwendung großer Mühen und Kosten vom Museum ins Leben gerufen wurde, um die künstlerisch nur in losem Verband mit der Hauptstadt stehende Provinz enger an sie zu fesseln. Damit wurde eine der wichtigsten Aufgaben, die einem Provinzialmuseum obliegen, vortrefflich gelöst. Unter den übrigen Ausstellungen scheint mir, sowohl was den wissenschaftlichen Ertrag als den Erfolg beim Publikum anlangt, die im Herbst 1903 veranstaltete von schlesischen Miniaturmalereien besonders geglückt gewesen zu sein, und in ihrer Anordnung hat sie einen über ihre Dauer hinausreichenden vorbildlichen Wert zu beanspruchen. Ein Blick auf die Abbildung (S. 197) zeigt, wie überlegt einer bei dem Stoff der Ausstellung leicht zu befürchtenden Einförmigkeit vorgebeugt wurde: die Kästen mit den Miniaturbildnissen waren an den Wänden eines mit reizvollen Empiremöbeln ausgestatteten Raumes geschmackvoll untergebracht worden. Wie hier so tritt auch im Museum selbst das Streben hervor, abgerundete Kulturbilder zu schaffen. Berliner und Wiener Porzellan wird z. B. in alten Servanten, die selbst wieder Ausstellungsstücke sind, dem Verständnis der Beschauer näher gebracht, als wenn sie ohne diese zeitlich passend gestimmte Umgebung in neuen Museumsschränken geborgen wären. In anderen Räumen betonen Bildnisse den Zusammenhang der Gegenstände mit den Menschen derselben Zeit, so im Glassaal, wo die Porträts von Haunold, Schlabrendorff u. a. an diejenige Periode schlesischer Kultur erinnern, welche mit der Blüte der einheimischen Glasindustrie zusammenfällt. So sind überall die glücklichsten Ansätze zur Entwicklung dieses jungen Museums zu bemerken, und da es der Leitung nicht an überlegener Einsicht für ihre Aufgaben und nicht an Rührigkeit, der Oberbehörde nicht an Wohlwollen fehlt, wie die Gründung des mit dem Museum eng verbundenen Kaiser Friedrich-Stiftungsfonds zur Förderung des schlesischen Kunstgewerbes beweist, so kann mit den größten Erwartungen in die Zukunft gesehen werden. Ktsch.

**Hamburg: Brinckmann, Justus,** *Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1903.* Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten. XXI. — 63 S. 8° u. 15 Abb.

Die Brinckmannschen Jahresberichte sind wir längst als wertvolle Fundgrube kunstgewerblicher Forschung anzusehen gewöhnt. Auch der eben erschienene bietet wieder eine Fülle des Neuen, namentlich auf den vom Verfasser besonders bevorzugten Sammelgebieten, den Altertümern der Vierlande, der Keramik und der ostasiatischen Kleinkunst. Aber neben den wissenschaftlichen Erörterungen, auf die hier nicht eingegangen werden kann, fordert auch einiges Museumstechnische unsere Aufmerksamkeit. Ich möchte folgendes hervorheben; 1. Sehr übersichtlich ist bei der Besprechung der Vermehrung der Sammlungen die Einteilung nach technischen und geschichtlichen Gruppen. Mit einem Blick kann man sich darüber unterrichten, welchem Zweige des Kunstgewerbes das Museum im verflossenen Jahre Aufmerksamkeit und Mittel besonders zugewandt hat. 2. Im Hamburger Museum wird schon seit längerer Zeit danach gestrebt, nicht neue, sondern alte Stühle, welche die an ein Sitzmöbel zu stellenden Anforderungen besonders gut erfüllen, den Besuchern zur Benutzung aufzustellen. Gewiß wird auf keine andere Art dem Besucher so deutlich gemacht werden können, was für Eigenschaften ein guter Stuhl haben soll. Immerhin muß man seines Publikums durchaus sicher sein, um diesen lehrreichen Versuch machen zu können. 3. Unter den Vorträgen verdienen besonders die hervorgehoben zu werden, welche die Museums-

leitung durch einen der tüchtigsten Buchdrucker, Carl Ernst Poeschel aus Leipzig, über moderne Buchdruckkunst halten ließ. Denn sie wurden nicht nur durch eine Ausstellung von Musterbeispielen und durch die das Wort begleitende bildliche Wiedergabe von Gelungenem und Mißlungenem illustriert, sondern durch Skizzierübungen, die schon vom zweiten Abend an im Zusammenhang mit dem Gehörten veranstaltet wurden, und durch Aufgaben, die am Schluß des ersten Kurses gestellt und in einem drei Wochen später stattfindenden zweiten Kurs kritisiert wurden, besonders fruchtbar gemacht. 4. Wie eine streng methodische Erforschung des ursprünglichen Zustandes jeder Wiederherstellung vorausgehen muß, beweisen die Ausführungen über ein Schnitzwerk westfälischer Herkunft. Leicht hätte ein weniger kritischer Kopf sich verleiten lassen, nach dem Vorbild dreier ganz eng verwandter, im Privatbesitz befindlicher »Konsolschränkchen« die eben erworbene gebogene Tür mit der zugehörigen, bald darauf dem Museum geschenkten Rahmenfassung zu einem selbständigen Möbel nach Art jener »Konsolschränkchen« umzugestalten. Br. aber erkannte, daß diese und seine Tür ursprünglich zu einem und demselben vierseitig durchgebildeten Möbel von quadratischer Grundlage gehörten und unterließ es deshalb. 5. Schließlich etwas, was sich die Denkmalpflege beherzigen mag: bei Herstellung einer Kirche hatte man deren Einrichtung in das Pastorat gebracht. Dieses Haus brannte nieder, und von dem alten Inventar wäre außer dem in der Kirche verbliebenen Altar nichts mehr erhalten, wenn nicht früher zwei Gestühlfüllungen in Privatbesitz und von da nunmehr ins Hamburgische Museum gekommen wären. Vielleicht veranlassen ein ander Mal die zuständigen Behörden, daß das aus der Kirche zeitweilig zu entfernende Inventar von künstlerischer Bedeutung während der Dauer der Wiederherstellungsarbeiten einem benachbarten Museum zur Leihaustsellung übergeben wird.

Ktsch.

**Washington: Rathbun, Richard,** *Report upon the Condition and Progress of the U. S. National Museum during the year ending June 30, 1903. Smithsonian Institution. United States National Museum.* Washington 1904. — 174 S. 8°.

Die Geschichte des Museums, dessen Gründung eine der Hauptaufgaben des im Jahre 1846 gestifteten Smithsonian Institution war, zerfällt in drei Perioden. In der ersten 1846—1857 konnte es nur als eine Zentrale für wissenschaftliche Forschung gelten, während eine Nutzbarmachung der Schätze, die im wesentlichen naturwissenschaftlicher Art waren, für das Publikum nicht versucht wurde. Schon in der zweiten Periode, bis 1876, trat in dieser Hinsicht eine Änderung ein, die Sammlungen wurden geordnet und ausgestellt. Die letzte Periode steht unter dem Zeichen der allgemeinen wissenschaftlichen Bildung, daneben wirkt das Museum als ein Archiv für die Ergebnisse der Forschungsreisen, die von der Regierung veranstaltet werden, und als fachwissenschaftliches Institut in enger Verbindung mit den wissenschaftlichen Anstalten des Landes. Den Namen »Nationalmuseum« führt es seit 1876, als sich nach der Weltausstellung von Philadelphia die Errichtung eines selbständigen Museumsgebäudes für die inzwischen ungeheuer angewachsene Masse des Materials notwendig machte. Während die eignen Mittel des Museums nur geringe Erwerbungen gestatten, wird sein Inhalt durch den Zufluß aus den staatlichen Forschungsreisen, aus privaten Schenkungen und aus Tauschverkehr jährlich um ein stattliches vermehrt. Der Bericht erwähnt ferner die Neuerwerbungen, Neuaufstellungen, die Tätigkeit der Bibliothek und die Veränderungen im Beamtenpersonal.

Die drei Hauptabteilungen, Anthropologie, Biologie (Zoologie und Botanik) und Geologie enthalten 21 Unterabteilungen und 20 Sektionen. Zu der ersten Hauptabteilung gehören auch: Archäologie, Technologie, Bildende Künste, Medizin, Religion, Geschichte und Biographie.

Am reichhaltigsten sind die Abteilungen für amerikanische Ethnologie und Archäologie, Geologie, Zoologie und Botanik. Die Sammlungen scheiden sich in Studien- und Schausammlungen, von denen die letzteren sorgfältig etikettiert sind. Die unentgeltlich verteilten Publikationen des Museums umfassen jährlich drei und mehr Bände. Für ein neues Gebäude, das in vier bis fünf Jahren fertiggestellt werden soll, sind vom Kongreß dreieinhalb Millionen Dollar bewilligt worden.

Der Finanzbericht gibt die Ausgaben des Jahres mit 257986 Dollar an. Die Zahl der Gegenstände im Besitz des Museums beträgt 5654864. Besucherzahl: 315307 gegen 173888 im Vorjahr, also ein Zuwachs von 81 %, und ein täglicher Durchschnitt von 1007. Die Verwaltung zählt u. a. 66 wissenschaftliche Beamte, von denen etwa die Hälfte ausschließlich im Sold des Museums steht, während die anderen freiwillig oder ehrenamtlich wirken.

Hnl.

## III. ZEITSCHRIFTEN

**Bather, F. A.,** *The Functions of Museums: a re-survey.* Aus: Popular Science Monthly, vol. LVIV (January, 1904). S. 210—218.

Wer die vom Verfasser auf der Versammlung der Museums Association in Aberdeen (1903) vorgetragene Presidential Address[1]) kennt, weiß von vornherein, was er von dieser Studie erwarten darf, und er wird, noch von früher her im Bann der frischen, liebenswürdigen Art, mit der B. einen trocknen Stoff zu meistern versteht, nicht ohne Behagen sich anschicken zu lesen. Er kommt auch hier auf seine Rechnung. Mit Genuß sieht er, wie B. in dem warmherzigen Erfassen der Aufgaben seines Berufes beredt wie selten einer, ein breiteres Publikum für sich und seine Aufgaben zu gewinnen sucht, und das gelingt ihm selbst bei einem so heiklen Punkt, wie es die Auseinandersetzung über die Annahme der für Museen bestimmten Geschenke ist. Wie früher tritt er auch hier — es handelt sich um eine re-survey — für eine Dreiteilung in der Anordnung der Museen ein, entsprechend den drei Aufgaben, die sie zu erfüllen haben: die eine Abteilung soll für die Bedürfnisse der Forscher eingerichtet werden (investigation), die zweite für die Studierenden und die ernsthaften Amateure (instruction), die dritte für das große Publikum zur Förderung des Geschmackes und des Verständnisses für kulturelle Aufgaben (investigation). Es kommt also im wesentlichen auf einen Ausbau des zuerst von L. Agassiz ausgesprochenen und auch bereits verwirklichten Gedankens hinaus, die mit peinlichster Sorgfalt zusammengebrachte und mit reifstem Geschmack aufgestellte Schausammlung von den Studiensammlungen zu trennen. Wenn dieses Programm der Zukunft — für Europa wenigstens, namentlich für dessen Kunstmuseen, muß es noch so genannt werden — erfüllt sein wird, so darf B. als Vorkämpfer nicht vergessen werden. Natürlich ist er einsichtsvoll genug, nicht unbedingt auf der Dreiteilung zu bestehen. Die örtlichen Verhältnisse haben zu entscheiden, ob nicht auch eine Zweiteilung, die ich in den meisten Fällen für ausreichend halte, genügt, und welche Abteilung am meisten betont werden muß. Ktsch.

**Boston,** *Museum of Fine Arts, Bulletins.*

Diese Mitteilungen, deren Inhalt hier künftig kurz notiert werden wird, sollen nicht die Tageszeitungen und Zeitschriften ersetzen, die nach wie vor mit Nachrichten von dem Museum versorgt werden, sondern sie sollen denen, die schon mit den Sammlungen vertraut sind, als Führer dienen, und auf Veränderungen in dem Bestand der Sammlungen aufmerksam machen. Sie werden an die Gönner, Subventionäre und Inhaber von Dauerkarten auf Lebenszeit frei versandt und an Besucher des Museums ausgegeben.

2. Band Nr. 6 (November 1904) enthält: Das Vermögen des Museums; Prof. Furtwängler über die Werke der klassischen Kunst im Museum; Winteranordnung in der Gemäldeabteilung; Ausstellung früher amerikanischer Radierungen im Kupferstichkabinet; Der neue Velasquez (mit Abbildung).

**The Museums Journal,** *the organ of the Museums Association.* Edited by E. Howarth, F. R. A. S., F. Z. S., Museum & Art Gallery, Sheffield.

Oktober 1904. Band 4, Nr. 4.

*Th. Southwell: Das Norwich Castle Museum.* Gegründet 1824 durch einen literarischen Verein, und schon früh systematisch als naturwissenschaftliche Sammlung mit lokaler Tendenz verwaltet, siedelte es 1886 in das aus dem zwölften Jahrhundert stammende Schloß über, wo es 1894 neu eröffnet wurde. Die Leitung liegt in den Händen einer Kommission, die aus zehn Stadträten und zehn Bürgern besteht. Das Budget erreicht, bei einem jährlichen Besuch von ca. 140000 Personen, die Höhe von rund 38000 M.

*Charles Madeley. District Museums. Ein Rat für Provinzialverwaltungen.* Inhalt: »Über die Zeit, wo man in den Museen mehr oder weniger Raritätenkammern sah, sind wir heute hinaus. Die Museen sollen vor allem einen erziehlichen Zweck haben, und einen Platz einnehmen, der sonst in dem allgemeinen Unterrichtsplan des Landes unausgefüllt ist. Früher richtete man irgend einen Raum ein und jedermann stiftete dahin, was ihm gerade paßte, d. h. was er gern loswerden wollte. Nicht mehr als eine gesetzlich begrenzte Quote des Steuerertrages durfte zur Unterhaltung eines solchen Institutes verwendet werden. Dann wurden zu viel Museen auf rein lokaler Basis gegründet. Da es aber zu kostspielig ist, in jeder Stadt ein Museum zu gründen, so wird vorgeschlagen, daß die Provinzialverwaltungen die Sache in die Hand nehmen. Zwei Faktoren spielen bei der Gründung eines Museums eine Rolle: 1. der Lokalpatriotismus, der noble Geschenkgeber und erleuchtete Leiter hervorbringt; 2. ein fähiger Stab von Beamten, der das Übrige tut. Jedes Museum soll aus zwei Teilen bestehen. Der eine würde

[1]) Abgedruckt im Museums Journal, vol. III, Nr. 3 u. 4.

ausschließlich unterrichtend und allgemein in seinem Inhalt sein. Das heißt, er würde sich mit solchen Gegenständen befassen, die mehr von allgemeinem als von örtlichem Interesse sind, und zwar in einer Form, die als Illustration und Erweiterung des Schulunterrichts gelten kann. Dieser Teil untersteht der ausschließlichen Fürsorge und Kontrolle der Provinzialverwaltung. Der andere Teil wäre der lokale und seinem Inhalte nach wechselnde. Er dient nicht so absolut dem Unterricht, oder etwa er berücksichtigt weniger die elementaren Bedürfnisse des Lernbegierigen, sondern er will mehr den Geschmack des erwachsenen Besuchers bilden und befriedigen. Die Leitung des Ganzen liegt in der Hand des Provinzial-Museumsdirektors, der in jedem Distrikt mit der Lokalkommission zusammenarbeitet. Da der erste Teil in allen Museen der Provinz im wesentlichen der Gleiche ist mit Rücksicht auf den allgemeinen Stoff des Schulunterrichts, so würde seine Organisation ohne Mühe von einem Beamten vorgenommen werden können. In jedem Museum würde außerdem ein Spezialgebiet in der Richtung besonderer Vollständigkeit und Schönheit des Materials gepflegt werden, und diese Sammlung soll dann gegen eine entsprechende des Nachbarmuseums von Zeit zu Zeit ausgetauscht werden, so daß ein gewisser Turnus von Wanderausstellungen entsteht. Was die Kosten anlangt, so würde die Stadt für die Räume, einen Teil der Einrichtung, und für die Ausstellung des rein örtlichen Materials aufkommen; sie hätte dafür vor allem den Vorteil einer ausgezeichneten fachmännischen Beihilfe, wie sie sonst nicht leicht in einer kleinen Stadt zu beschaffen ist.«

*Zollfreier Spiritus.* Nach Verfügung der Zollbehörde vom 2. September 1904 ist der Spiritus, der wissenschaftliches Material, Präparate etc. für Universitäten, öffentliche Institute (Sammlungen) enthält, zollfrei. In Deutschland ist eine derartige Bestimmung schon längst in Kraft.

*Prof. Ray Lancester, Direktor der naturw. Abteilung am Brit. Mus., London. Museen und naturwissenschaftliches Studium.* Zwei Aufgaben hat ein großes naturwissenschaftliches Museum: 1. die Aufbewahrung des Materials für die Zukunft und für wissenschaftliche Studien; 2. die Ausstellung geeigneter Teile seiner Sammlungen in öffentlichen Sälen zur »Erbauung« des Publikums. Dies soll nicht aus Kindern und Schülern, sondern aus Erwachsenen bestehen. Diese Grundsätze finden sich schon ziemlich klar ausgesprochen in der Parlamentsakte von 1753, betr. das Britische Museum. Die Gründer haben nie einen »akademischen« Unterricht im Auge gehabt, und darin hatten sie vollkommen recht. Schulen und Universitäten haben ihre eignen Sammlungen, wo Unterricht gegeben werden kann; vor den Gegenständen im Museum selbst soll nicht Schule gehalten werden! Wünschenswert ist für jedes Museum ein Vortragssaal, wo jede Woche unentgeltliche Vorträge mit Lichtbildern über den Inhalt des Museums und die Art, es anzusehen und zu studieren, gehalten werden sollen, aber nicht von Lehrern und Personen, die keinen Zusammenhang mit dem Museum haben, sondern nur von den tüchtigsten Museumsbeamten. Das Brit. Museum verborgt nicht Präparate und Proben, verschenkt aber jährlich tausende dergleichen an Museen, Institute und besonders empfohlene Personen. Die Beamten unterstützen jedermann in seinen Studien, helfen indeß nie einem Lehrer unterrichten. Gute Kataloge und ausreichende Etikettierung und Bezeichnung der Gegenstände machen jeden Führer überflüssig. Das Brit. Museum soll nicht angesehen oder benutzt werden als ein Schulmuseum, diese Rolle fällt den Provinzial- und Lokalmuseen zu. Im übrigen sollte jede Schule oder Universität ihre eigne naturwissenschaftliche Sammlung besitzen. Kinder soll man nur zum reinen Genuß, und auch dann nur für einen ganz kurzen Besuch, ins Museum führen. Oft wird dadurch, daß man Kinder gegen ihren Willen durch ein Museum schleppt, eine Abneigung gegen diese Einrichtungen in ihnen erzeugt, die noch bei den Erwachsenen nachhält.

November 1904. Band 4, Nr. 5.

*Herbert Bolton, Museum zu Bristol.* Eine einfache Methode des Glasbohrens. Um feuchte Präparate in viereckigen Glasflaschen zu befestigen: eine Seite, die Kanten und die Spitze einer dreieckigen Feile werden scharf geschliffen, diese wird in einen Drillbohrer eingespannt und mit Terpentin befeuchtet; unter der betr. Stelle des Glases liegt ein dünnes Korkplättchen.

*Museumskonferenz in Warrington*, 29. Oktober 1904. Ca. 30 Teilnehmer. Vorträge: *W. W. Midgley*, Chadwick Museum in Bolton: Die leitenden Behörden von städtischen Museen. *R. Newstead*, Grosvenor Museum, Chester: Winke über die Herstellung von Gipsabgüssen. *W. S. Laverock*, Liverpool Mu-

seum: Aquarium und Vivarium als Ergänzungen der Museen. *E. E. Lowe*, Museum zu Plymouth: Die induktive Methode beim Etikettieren.

*Das Bankfield Museum in Halifax.* Besonders reiche ethnographische Sammlung.

*Der antarktische Schrank im Museum zu Christchurch, Neu-Seeland.* Hnl.

**Bode, W.,** *Kunstsammlungen und Museumsbauten hüben und drüben.* Aus: Kunst und Künstler, 3. Jahrg. 1. Heft.

**Bode, W.,** *Das Kabinet Simon, die Stiftung des Herrn James Simon, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.* Aus: Kunst und Künstler, 3. Jahrg. 3. Heft.

**Dyck, W. von,** *Über die Errichtung eines Museums von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik.* Aus: Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1894, Nr. 68.

**Koetschau, K.,** *Museumswesen.* Aus: Jahrbuch der bildenden Kunst 1904, S. 51.

**Simon, K.,** *Das Kaiser Friedrich-Museum in Posen.* Aus: Kunstchronik, XVI. Jahrgang Nr. 1.

## ÜBERSICHT ÜBER AUFSÄTZE AUS ALLGEMEIN NATURWISSENSCHAFTLICHEN, CHEMISCHEN, TECHNISCHEN UND VERWANDTEN ZEITSCHRIFTEN.

(In dieser Abteilung wird der ständig dafür tätige Referent kurz den Inhalt, bisweilen auch nur den Titel derjenigen Aufsätze angeben, welche für den Verwaltungsdienst der Museen Bemerkenswertes bieten. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei den Konservierungsarbeiten und der Tätigkeit des Chemikers an den Museen geschenkt werden.)

**Cohen, E.** *Physikalisch-chemische Studien am Zinn V.*

Mit 2 Abb. versehene Beschreibung eines besonders schlimmen Falles von Zinnpest, die an Orgelpfeifen in der katholischen Kirche zu Ohlau beobachtet worden. — (Zsch. f. physikal. Chem. 48. S. 243).

**Exner, W.** *Über die technische Installation von Museen.* Vortrag im Österr. Architekten- und Ingenieurverein zu Wien, 30. April 1904. Kurzer Bericht. — (Zsch. d. Österr. Arch. u. Ing.-Ver. 56. S. 302).

**Fischer, W.** *Ein einfaches und praktisches Verfahren für Hand- und Fußabdrücke auf Papier.*

Weißes Papier oder Karton wird mittelst eines Wattebausches, der mit einer Lösung (1:100) von gelbem Blutlaugensalz getränkt ist, überwischt. Auf den trockenen Bogen wird die mit Eisenchloridlösung (1:1000) ebenfalls mittelst Wattebausches gleichmäßig überwischte noch feuchte Fußsohle vorsichtig aber fest aufgesetzt. Der Abdruck ist dann in Berliner Blau dauernd festgelegt. (Korresp.-Bl. d. deutsch. Ges. f. Anthrop. Ethnol. u. Urg. 35. S. 49).

**v. Frimmel, Th.** *Zur Gemäldekunde.* — (Techn. Mitt. f. Mal. 20. S. 165.)

**Hasak, M.** Die Beleuchtung von Gemäldesälen. — (Zentralblatt der Bauverwaltung 1904. Nr. 87.)

**Koch, F.** *Mikroskopische Untersuchung einiger neolithischer Steingegenstände.* — (Vjesnik 7. S. 179).

**Langenberger, S.** *Die Galerie Heinemann in München.* — (Zentralblatt d. Bauverw. 24. S. 417.)

**Lortet et Hugounenq.** *Analyse du natron contenu dans les urnes de Maherpa (Thèbes XVIII. dyn.).*

Die gelbliche, in gut verschlossenen Krügen enthaltene Masse, die vielleicht zur Einbalsamierung diente, bestand aus 25% Harz und Pflanzenprodukten, 15% Sand und Ton und 60% Natron. Das Harz scheint aus verschiedenen aromatischen Substanzen zu bestehen, das Natron war folgendermaßen zusammengesetzt: 27,13% Natriumchlorid (Kochsalz), 41,76% Natriumsulfat ($Na_2SO_4$, 10 $H_2O$) und 31,09 Natriumcarbonat ($Na_2CO_3$, 2 $NaHCO_3$, 3 $H_2O$) — (Comptes rendus. 139. S. 115).

**v. Miske, K. Freiherr.** *Die Bedeutung Velem St. Veits als prähistorische Gußstätte mit Berücksichtigung der Antimon-Bronzefrage.*

Vor der Importzeit der cyprischen Zinnbronze ist sowohl eine Kupfermetallzeit als auch eine autochthone Antimonbronzezeit, veranlaßt durch die in der Nähe von Velem St. Veit befindlichen ausgedehnten Lager von Antimonerzen, anzunehmen. Außer einigen schon von *Helm* (i. d. Verh. d. Anthrop. Ges. z. Berlin 1900) veröffentlichten Analysen enthält die Arbeit die Analysen von zwei Gußklumpen [1 u. 2], einem Bronzebarren [3], einem Fibelbruchstück [4], einer Fibelnadel [5] und von einem Kupferstein [6].

| | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
|---|---|---|---|---|---|
| Kupfer . | 84,53 | 65,22 | 22,40 | 90,47 | 90,35 |
| Antimon | 0,96 | Spur | — | Spur | — |

| | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
|---|---|---|---|---|---|
| Zinn . . | 9,09 | 3,41 | 22,19 | 6,07 | 8,73 |
| Blei . . | 1,84 | 31,71 | 53,68 | — | — |
| Eisen . | 3,11 | — | — | — | im Rest |
| Kobalt . | Spur | — | — | Spur | — |
| Nickel . | Spur | — | — | 1,20 | im Rest |
| Zink . . | — | Spur | — | — | im Rest |
| Schwefel | — | — | 1,25 | — | — |
| Phosphor | — | — | 0,48 | 1,60 | — |

6. 34,12 Kieselsäure, 11,25 Tonerde, 9,50 Kalk, 2,73 Magnesia, 10,53 Eisenoxyd = 7,37 Eisen, 27,03 Kupferoxyd = 21,60 Kupfer, 0,45 Schwefelsäure ($SO_3$) = 0,19 Schwefel, 1,10 Phosphorsäure ($P_2O_5$) = 0,48 Phosphor, 3,29 Kali und Natron.

Ferner werden die gefundenen Gußformen, Punzen, Rundfeilen, Pfeilspitzen, Heft- und Nähnadeln beschrieben. — (Archiv f. Anthrop. 30. S. 124).

**Muller, M.** *Présentation d'objets des époques du bronze et du fer trouvés en Dauphiné.*

Die Abhandlung enthält die Bronzeanalysen, von zwei Beilen [1 u. 2] und von zwei Armbändern [3 u. 4].

| | 1. | 2. | 3. | 4. |
|---|---|---|---|---|
| Kupfer . . . | 92,70[1] | 91,95 | 91,30 | 90,10 |
| Zinn . . . . | 6,28 | 6,17 | 8,65 | 9,82 |
| Blei . . . . | 1,02 | 1,19 | Spur | Spur |

(Bull. d. l. société dauphinoise d'ethnologie et d'anthropologie 11. S. 48).

**Olshausen, O. u. F. Rathgen.** *Untersuchungen über baltischen Bernstein (Succinit) und andere fossile, bernsteinähnliche Harze. I. Schmelzpunktbestimmungen.*

Die Schmelzpunktbestimmungen sind zweckmäßig in zugeschmolzenen Kapillarröhrchen auszuführen. Da die Unterschiede der Schmelzpunkte dieser Harze nicht groß sind, empfehlen die Verf. die Methode nur zur Unterstützung der Ergebnisse des bisher üblichen Verfahrens, der quantitativen Bestimmung der Bernsteinsäure, zur Bestimmung der Provenienz des Bernsteins und ähnlicher Harze. — (Zsch. für Ethnol. 36. S. 153).

**Perl, J.** *Das Archiv-Zapon.* — **Perl, J.** *Die Verwendung des Zapons in der Industrie.* — **Sello, G.** *Die bei der Zaponverwendung in der Archivpraxis gemachten Erfahrungen.* — (Korresp. d. G. V. d. deutsch. G. u. Alt. V. 52. S. 119, 435, 439.)

**Rathgen, F.** *Das Zapon und seine Verwendung zur Konservierung von Sammlungsgegenständen.*

Nach einer kurzen Beschreibung des Zapons wird nacheinander die Zaponierung von Archivpapieren und Pergamenten, Wachssiegeln, Gipsabgüssen, Altertumsfunden aus Stein und Ton, Gläsern und Altsachen aus Metall behandelt. — (Prometheus 15. S. 485 u. 499).

**Schweinfurth, G.** *Die Umgebung von Schaghab und el-Kab.*

Die Abhandlung enthält Analysen von Salzausblühungen und einen Hinweis auf die konservierenden Eigenschaften des Natron bei der Einbalsamierung; ferner werden ägyptische Eolithe und ihre übereinstimmende geologische Lage mit belgischen Eolithen besprochen. — (Zsch. f. Erdkunde. 1904. S. 574).

**Seger, H.** *Das Gräberfeld von Marschwitz, Kr. Ohlau.*

Die Abhandlug enthält die Analyse von einer Metallbeigabe: 94,01 % Kupfer, 6,6 % Zinn, ferner die Analysen einiger Schmuckstücke, die in Jordensmühl, Kr. Nimptsch gefunden.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Kupfer . . | 95,7 % | 96,84 % | 96,3 % |
| Zinn . . . | 2,9 « | 2,69 « | 3,4 « |

(Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild. III. Teil. Jahrbuch des schles. Mus. f. Kunstgew. u. Alt. S. 38.)

**Tschirch, A. u. L. Reutter.** *Über einige in carthaginiensischen Sarkophagen gefundene Harze.*

Die vier untersuchten Harze rühren von den 1902 und 1903 stattgefundenen Ausgrabungen des Pater Delattre her. Sie waren zur Einbalsamierung von Leichen benutzt. Die ersten beiden fast ganz übereinstimmenden Harzproben bestehen höchstwahrscheinlich aus Mastix, der mit Thymian und anderen wohlriechenden Kräutern parfümiert war. Die dritte demselben Marmorsarkophage entstammende Harzmasse war einer oberen Schicht entnommen und ist entweder ein Umwandlungsprodukt des Mastix oder ein Gemisch von Mastix mit einem anderen Koniferenharz, während die vierte in einem anderen Sarkophag gefundene weichere Masse sich nicht mit einem bekannten Harze identifizieren ließ. — (Archiv für Pharmazie 242. S. 111).

**Wilder, H. H.** *The restoration of dried tissues with especial reference to human remains.*

Durch 12—48 stündige Behandlung mit 1—3 % Kalilauge, Auslaugen in Wasser und Aufbewahrung in 3 % Formalin hat der Verf. schöne Erfolge bei der Wiederherstellung und Konservierung mumifizierter menschlicher Körperteile erhalten. Bei so-

[1]) Durch Differenz.

behandelten Gegenständen ließen sich oft noch unter dem Mikroskop anatomische Details erkennen. — (Amer. Anthropologist 6. S. 1.)

*Das römische Haus in Leipzig und Prellers Odysseelandschaften.* — (Techn. Mitt. f. Mal. 20. S. 177.)

*Untersuchungen, betreffend die Restaurierung der Fassade des Thorwaldsen Museums.* (Fortsetzung und Schluß). — (Baumaterialienkunde 9. S. 101 und 185.)

*Das Kaiser Friedrich-Museum in Posen.* — (Zentralblatt d. Bauverw. 24. S. 174)

# FRAGEN UND ANTWORTEN

**Frage 1:** Welche Erfahrungen hat man in Münzsammlungen mit Zelluloidkapseln gemacht? Haben sie irgend einen schädigenden Einfluß auf das Metall? Können sie andererseits die bei modernen Medaillen so häufig vorkommende Bildung schwarzer Flecken verhindern? K. Th.

**Frage 2:** The *Museum of fine arts, Boston* (Mass.), acquired last year an extremely rare and valuable *garment of gazelle skin, from Egypt and dating from the XVIII. dynasty.* It is now as soft and flexible as a new »gant de Suède«, but can it be kept so for any length of time, and if so how?

# ADRESSEN DER MITARBEITER

Auf Wunsch eines ausländischen Kollegen werden am Schluß jedes Heftes die Adressen der Mitarbeiter zusammengestellt. Mitteilungen, die auf Beiträge Bezug nehmen, welche mit einer Chiffre gezeichnet sind, ist der Herausgeber bereit zu vermitteln.

*Bode,* Dr. *Wilhelm,* Geh. Regierungsrat, Direktor des Kaiser Friedrich-Museums, Charlottenburg, Uhlandstraße 4/5.

*Menadier,* Prof. Dr. *J.,* Direktor des Kgl. Münzkabinetts, Berlin C., Kaiser Friedrich-Museum.

*Brinckmann,* Fräulein *Carlotta*, Berlin SW., Tempelhofer Ufer 10.

*Bather, F. A.* M. A., D. Sc., Assistant-Keeper of the Geological Department, British Museum (Natural History), Cromwell Road, London SW.

*Lichtwark,* Prof. Dr. *A.,* Direktor der Kunsthalle, Hamburg.

*von Koch,* Prof. Dr. *G.,* Inspektor des Naturalienkabinetts am Großherzogl. Museum, Darmstadt.

# AUSSTATTUNG VON MUSEUMSRÄUMEN

VON

A. PIT

Allgemeingültige Gesetze für die Ausstattung und Einrichtung unserer Museen aufzustellen, ist in folgendem keineswegs meine Absicht. Den Spezialisten sei es überlassen sämtliche kunstgewerblichen Gruppen zu besprechen, und ich erwarte von dieser neuen Zeitschrift noch mannigfache anregende und weit ausgearbeitete Gedanken über vieles Einzelne.

Mir ist es lediglich darum zu tun, meine bei der Aufstellung einiger bestimmter Klassen gewonnenen Erfahrungen einem größeren Leserkreise vorzulegen. — Es mag nicht viel Neues darin sein für den Fachmann, es mag auch alles schon früher gesagt sein. Es handelt sich aber um Probleme, über die man sich immer noch nicht einig ist, die aber stets wieder von neuem an uns herantreten und deren Lösung noch immer manchen Kampf kostet. Nur Einigkeit jedoch macht stark.

Ich wähle diejenigen Gruppen aus dem Besitze des von mir verwalteten Museums, deren Aufstellung mir persönlich bisher am meisten Schwierigkeiten gemacht hat.

Den für diese Frage äußerst wichtigen Zweck, den das Museum verfolgt, schicke ich voraus: Das »Niederländische Museum« soll dem Gelehrten und Fachmann, wie dem Laien, übersichtlich zeigen, wie sich die Plastik einerseits, das Kunstgewerbe andererseits, in den Niederlanden während des Mittelalters und der neueren Zeit entwickelt haben.

Es besteht also, wie schließlich überall, neben der Frage des reinen Kunstgenusses die des lehrreichen Anschauungsunterrichts zu Recht. Gerade diese Zweiteilung der Interessen aber erschwert schon gleich bei der ersten Rubrik, der Plastik, eine sachgemäße Aufstellung ganz erheblich.

Nur flüchtig brauche ich an den beträchtlichen Artunterschied der verschiedenen Sammlungsgegenstände zu erinnern. Da ist zunächst die in den Niederlanden besonders große Zahl der mittelalterlichen Holzskulpturen: einzelne Heilige, Fragmente von großen Schnitzaltären, kleine Statuetten und Gruppen, wie sie in Menge aus alten Kirchen und Kapellen auf uns gekommen sind. Nicht minder gehören zahlreiche Werke aus Edelmetall hierher: Reliquiare, getriebenes reichskulptiertes Meßgerät und zuguterletzt die Unmenge plastisch verzierter Gegenstände für profane Zwecke. Vom Goldschmied verlangte man durchaus

nicht bloß ornamentale Verzierung, er sollte sich auch mit Figuren befassen. Streng genommen gehören ja auch die vielen, teilweise vorzüglichen Originalplaketten regelrecht zur Skulptur, und auch die Elfenbeinwerke, die Madonnen aus den Haus- und Reisetabernakeln und die meistens reichlich vertretene Art der Elfenbeindiptychen aus dem 14. Jahrhundert dürfen nicht vergessen werden. — Soweit das Mittelalter.

Abb. 1: Skulpturen-Saal im »Nederlandsch Museum« zu Amsterdam — kirchliche Kunst. — Unsere Aufnahme zeigt die Schwierigkeiten, welche die Aufstellung echter Stücke (der bemalte Altarschrein) in der Nähe moderner Malereien im alten Stile (die Verkündigung am Bogen) bietet.

Wenn nun im 16. und 17. Jahrhundert die protestantischen Kirchen, zumal im puritanischen Holland, die Bildschnitzer und Edelschmiede auch weniger mit Aufträgen bedenken, so ist deren Tätigkeit damit zwar eingeschränkt und in andere Bahnen geleitet, nicht aber erloschen. Was die Kirche nicht mehr aufzuweisen hat, des rühmt sich der wohlhabende Bürger. An die Stelle der monumentalen, für einen bestimmten Platz gedachten Skulptur, tritt jene leichter bewegliche Welt von Figuren und Figürchen aus gebranntem Ton, Elfenbein und anderm Material, deren Aufstellung im Hause vom zeitweiligen Geschmack und von der Laune des Besitzers abhängig war. Bald sieht man sie auf den Schränken, bald schmücken sie Kaminsims und Tische, um so den neuen, immerhin etwas degenerierten und vielfach schwankenden, künstlerischen Bedürfnissen zu genügen.

Soweit es sich um die letztbesprochene Klasse handelt, ist das Problem einfach genug. Hier sind auf jeden Fall selbständige Dinge, die naturgemäß nur so aufgestellt werden dürfen, daß sie ihre Unabhängigkeit vollkommen wahren. Sieht man sie an, wie sie es verlangen und wie sie vom Künstler gedacht sind, als schöne Objekte, die je für sich ein geschlossenes Ganzes sein wollen, in das der Geist des Betrachters, von der Umgebung gelöst, sich versenken soll, so kann kein Zweifel aufkommen über die

Art, wie wir sie heute dem Publikum zeigen müssen. Sie müssen so isoliert wie möglich stehen und gut beleuchtet sein. Jede Zutat, welche ihrer selbständigen Wirkung schadet, ist von Übel. Sie — ich spreche hier freilich nur von guten Sachen, denn andere gehören meines Erachtens überhaupt in zugängliche, übersichtlich geordnete Depots, nicht in öffentliche Säle — auf alte Schränke, meterhoch, oder im Schatten einer Fensterwand auf Konsoltischen aufzustellen, wie man es früher hie und da liebte, verbietet uns der Respekt, den wir jedem guten Kunstwerk schulden, von selbst. Die Begründung, daß es auf alten Bildern gelegentlich so vorkomme, darf dagegen gar nicht ins Gewicht fallen.

Weniger einfach aber verhält es sich mit der monumentalen mittelalterlichen Skulptur. Wohlmeinende Romantiker haben, weil ihnen das reine Sehen ohne jedwede literarische Assoziation unmöglich ist, jederzeit und auch jetzt noch davon geträumt, die Schönheit dieser oft verstümmelten Reste durch die Illusion der Zusammengehörigkeit mit einer eigens entworfenen Scheinarchitektur zu steigern. Dieser Traum läßt sich schlechterdings nicht verwirklichen. Die Kapellen — also das Licht —, die Altäre, die Tabernakel — also Aufstellungshöhe und Beschattung — haben wir nicht mehr und können wir nicht mit Sicherheit rekonstruieren. Alles Reden und Klügeln ist vergebens. Und wenn wir es in besonderen Fällen könnten, so muß doch jeder Einsichtige verstehen, daß alle, auch die besten Imitationen dem Original eben doch nicht vollkommen gleichen, und daß das in solcher Umgebung aufgestellte ehrwürdige Kunstwerk unter der Lüge, welche einem solchen frommen Betrug innewohnt, zu leiden hat.

Für den modernen Menschen sind eben diese alten Teilstücke nunmehr selbständige Kunstwerke geworden; an und für sich beredt und schön. Sie sprechen zu uns von der Gottesfurcht des alten Schnitzers, der Geistesrichtung seiner Zeit und seines Stammes, sie zeigen uns noch heute ewig frisch des Künstlers Talent für Form und Verhältnis, seinen Sinn für Schatten und Licht, sie flüstern uns zu, was er für ein Mensch war — ein scharfer Beobachter oder ein feiner Träumer.

Das sind alles wichtige Dinge. Das ist Geschichte im besten Sinne, und Geschichte, ungefälschte Geschichte soll uns das Museum lehren.

Da bleibt also nichts anderes übrig, als auch diese Sachen, ganz wie die oben besprochene Kleinplastik in Silber, Elfenbein und Ton, so an das Licht zu, rücken und derart zu isolieren, daß auch diese Kunstwerke alles das, was sie uns noch aus eigener Kraft sagen können, laut und deutlich sagen. Man gehe darauf aus, statt des chronologisch übereinstimmenden Rahmens, diesen Objekten überhaupt keinen, wenigstens keinen selbständig wirkenden, Rahmen zu geben! Man schaffe richtige, aber vermöge ihrer Verhältnisse, ihres Materials und ihrer Farben, vornehme Räume; — nicht ohne Luxus im Material, denn das Museum ist kein Institut für heute und morgen, und was lange währen soll, muß tauglich

sein. Das ist das allgemeine Prinzip, zu dem schon mancher vor mir sich bekennen mußte. Nun bleibt aber im einzelnen noch verschiedenes zu besprechen, was, so viel ich weiß, bis jetzt noch nicht nachdrücklich genug betont wurde.

Im großen und ganzen zerfällt — wenn man den Raum nach Möglichkeit ausnützen will — der zu ordnende Stoff in zwei Gruppen. Denn obwohl fast alle Plastik bei nicht zu greller Beleuchtung von der Seite besser wirkt, als bei direkt auffallendem Licht, verträgt doch im allgemeinen die isolierte Einzelskulptur dies letztere weit besser, als die komplizierten, bei auffallendem Licht unruhig wirkenden Gruppen. Für diese ist also Seitenlicht streng geboten. Je nach der

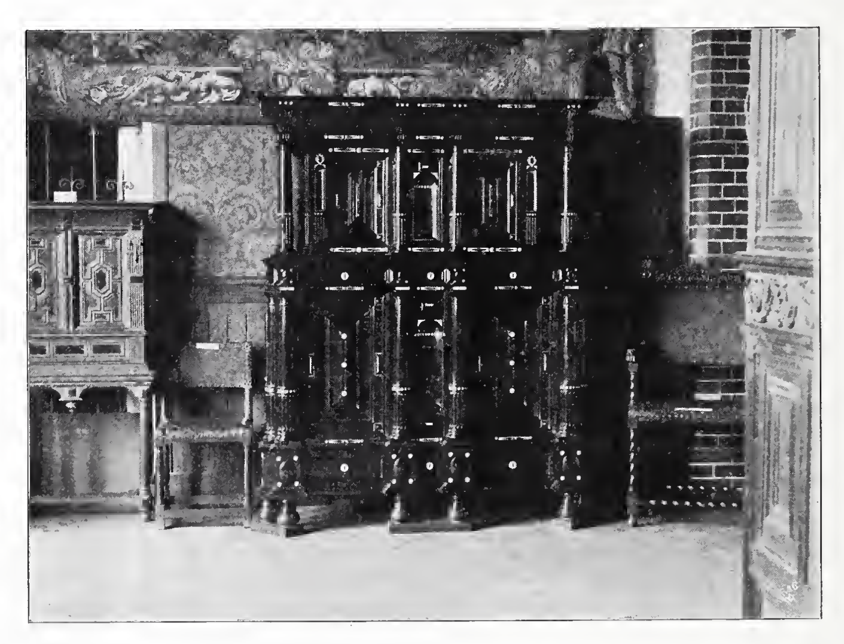


Abb. 2: Ebenholz-Schrank mit Elfenbein-Dekoration aus dem 17. Jahrhundert im »Nederlandsch Museum« zu Amsterdam. — Die Stoffbespannung — alter Stoff in losen modernen Holzrahmen — mußte als Hintergrund angebracht werden, um den störenden Eindruck der geweißten Wand hinter dem glatt polierten Möbel einigermaßen zu beseitigen.

Größe ist dies durch Einstellen von schmalen Querwänden oder staffeleiähnlichen Gestellen zu erreichen. Da aber eine regelmäßige Wiederholung solcher Scheidewände ermüdend und häßlich wirkt, werden schon dadurch nicht zu lange Fensterwände, also nicht zu große Raumdimensionen überhaupt, bedingt. Ein weiteres Moment tritt hinzu: Ganz abgesehen von der anmutenden Behaglichkeit mäßig großer Räume ist gerade in der Skulptur-Abteilung ein prachtvoller Platz für die größeren Wandteppiche. Statuen und Büsten auf gut profilierten Postamenten, der Fensterwand gegenüber aufgestellt, heben sich von den feinen Gobelintönen vortrefflich ab und erhöhen ihrerseits die Wirkung der Teppiche. Gobelins aber

verlieren an zu langen Wänden bedeutend. Am besten sind sie da, wo die ganze Wand annähernd von ihnen ausgefüllt wird. Kleine Unterschiede, denen man mit richtig gewählten Uni-Bespannungen entgegenkommen kann, spielen dabei selbstverständlich keine Rolle. Ist die Mauer richtig getönt und anspruchslos, dann sind freilich keine besonderen Maßnahmen nötig.



Abb. 3: Abteilung für Möbel und Zierstücke des 18. Jahrhunderts im Louvre.

Im Prinzip glaube ich auch für die Querwände oder Staffeleien leicht wechselbare Stoffbespannungen empfehlen zu müssen, damit eine Änderung der davorgestellten Skulpturen, welche ja bald polychrom, bald farblos sein können, keine ernsthaften Schwierigkeiten macht. Wie beim ganzen Museumsbau muß auch hier der Architekt auf das stetige Wachsen der Sammlungen bedacht sein. Eine Vermehrung der Gegenstände fordert, wenn zugleich der Plan der chronologischen, lehrhaften Reihenfolge, beibehalten werden soll, Änderung in der Aufstellung, Wechsel in der Bestimmung der Räume. Schon dadurch sollte von vornherein ausgeschlossen sein, daß die verschiedenen Säle je im Stile einer gewissen Epoche dekoriert werden. Ein in dieser Art ausgeschmücktes Museum verkürzt von vornherein seine Brauchbarkeit; ganz abgesehen davon, daß es ja

schließlich überhaupt unmöglich ist, trotz aller, sogar der treuesten Kopie von Profilen und Kapitellen auch nur annähernd die Wirkung eines imposanten Kircheninterieurs oder einer Stadthalle zu erreichen, wenn ein so bedeutendes und wichtiges Element der Architektur, wie es die räumliche Dimension ist, sich den Maßen des ganzen Museums fügen muß. Gelänge es auch, durch die richtigen Verhältnisse dennoch eine solche Illusion für einen Augenblick zu erwecken, dann gälte hier ja sofort, was Lichtwark gelegentlich bei ähnlichen Ausführungen sagte: »Es ist Architektur an sich, und es ist Architektur nur so lange, wie es nicht benutzt wird«. Der erste Besucher, der hier eintritt, zerstört selber sofort jede Illusion. — Mit dieser Frage hängt aber noch viel mehr zusammen. Ist einmal das Ganze so angelegt, sollen die Säle den Eintretenden an vergangene Zeiten erinnern, dann wird man auch krampfhaft bemüht sein, alles Störende zu entfernen oder zu vertuschen. Schließlich wird sogar der Museumsgedanke ausgemerzt oder doch verschleiert. Der Schein soll geweckt werden, als wäre man gar nicht in einem Museum, sondern in einer Kirche, in einem Salon, einem Rathaussaal. Man wird den Gegenständen ihre bestimmten Plätze weisen müssen, Konsolen, Baldachine, Altäre im alten Stil einbauen, die alte Bemalung imitieren usw. Für den Eingeweihten ist dies alles bloß ärgerlich, er läßt sich nicht täuschen. Schlimmer aber ergeht es dem ungeübten Laien. Ihm gibt eine solche Sammlung eine Reihe ganz falscher Vorstellungen. Das Alte vom Neuen zu unterscheiden vermag er nicht. Die neue Farbe an den Skulpturen — nicht wie früher von gleich tüchtigen Künstlern, wie die Bildhauer selbst, aufgetragen, sondern das elende Machwerk eines Anstreichers nach der papiernen Vorlage des Baumeisters — gibt ihm schon einen vollkommen verkehrten Begriff von jener alten Kultur. Der beabsichtigte Zweck ist in jeder Hinsicht verfehlt. Die Existenzberechtigung eines Museums als Ort, an dem wir uns jederzeit unanfechtbaren, vertrauenswürdigen Bescheid holen können über verflossene Perioden, diese Existenzberechtigung, welche ihre unerschütterliche Basis in der Wahrheit findet, wird schmählich verkürzt und vergewaltigt.

Und wie unendlich viel leichter ist es, die schöne Bemalung, mittelalterlicher Skulpturen z. B., wirklich in vollem Sinne zur Geltung zu bringen, wenn man abläßt von all diesem eitlen Tand. Ein neutraler, ruhiger Hintergrund, gutes Licht durch nicht gar zu pompöse Fenster einfallend, heißt die anspruchslose Forderung. Kein Kundiger wird behaupten wollen, daß die Renaissanceplastik im Louvre unter besonders günstigen Verhältnissen aufgestellt werden konnte, und dennoch werde ich niemals die überraschende Anerkennung des — freilich französischen — Publikums vergessen, als seinerzeit durch ein neues Arrangement unter Louis Courajods Leitung gerade die Farbenpracht plötzlich in den Vordergrund der Betrachtung gerückt war.

Eine andere Frage, mit der man zu rechnen hat, ist die, ob es wünschens-

wert ist, Objekte verschiedener Technik und aus verschiedenen Materialen zusammenzustellen. Ob man nicht gut tut, den Raum, welcher die mittelalterliche Stein- und Holzplastik enthält, auch mit einigen wertvollen Stücken Silberarbeit aus derselben Epoche zu schmücken, Goldschmiedearbeit mit dem Reiz farbiger Schmelze wirkungsvoll einzureihen, eine alte Truhe, einen gotischen Sessel hinzuzustellen, den kräftig bunten Fleck edler Faiencetöpfe geschmackvoll auszunutzen? Gerade diesem Zusammenklang danken die Privatsammlungen ihren besonderen Charakter. Nicht jeder Gegenstand wird an und für sich gleichwertig berücksichtigt werden, das Ganze aber spricht uns künstlerisch und heimischer an. Jedoch ein Museumsdirektor muß manche Opfer bringen. Ich glaube, auch auf dieses verlockende System muß er verzichten. Denn erstens stellt er dadurch ungleich höhere Anforderungen an die Intelligenz und die Geduld des Publikums, bietet ihm oberflächlich vielleicht etwas reicheren Genuß, belehrt aber den Zuschauer lange nicht so nachhaltig und fruchtbar, wie durch klar geordnete Serien. Zweitens ist das Museum schließlich doch in erster Linie für den Fachmann — nicht für den Kunsthistoriker, sondern für den Techniker, den Handwerksmann, den Künstler — da. Dieser soll sich mühelos einen Überblick verschaffen können über die Entwicklung seines Faches. Nur darf freilich die nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten geordnete Sammlung den Genuß der einzelnen Dinge nicht durch lederne Schulmäßigkeit schlechthin unmöglich machen. Einer praktischen Durchführung der Aufstellung nach rein künstlerischen Gesichtspunkten stellen sich übrigens noch mehr Hindernisse entgegen. In den meisten Fällen ist schon der Quantität der vorhandenen Stücke wegen solches Verfahren ausgeschlossen. Ohne den Saal zu überfüllen,



Abb. 4: Abteilung für Möbel und Zierstücke des 18. Jahrhunderts im Louvre.

können sie gar nieht zusammengestellt werden. Nimmt man bloß die interessantesten Exemplare heraus — Minderwertiges wirkt einzeln garnicht —, dann wird dadurch die Reihe der übrigen Objekte lückenhaft und die Serien dadurch minder lehrreich. Man verlange von einem Museum nicht mehr, als es zu geben imstande ist: Im einzelnen geschmackvoll aufgestellte und der Entwicklung nach geordnete Beispiele der verschiedensten Kunstzweige.

Dieser Gedanke sei auch bei der Aufstellung der Möbel — die ich hier noch in Kürze berühren will — maßgebend. Zweifellos ist hier die Gefahr am größten: Man besitzt Fragmente von Täfelungen, einen halbwegs intakten alten Kamin, die Hälfte einer alten Holzdecke . . . Nichts ist verlockender, als aus diesen vielen Stücken ein Ganzes zu bilden. Es ist zwar nicht alles aus einer Zeit, aber dreißig, vierzig Jahre geben nicht immer ganz markante Unterschiede. Da wird dann durch Anpassen, Zersägen, Übertünchen, auf die Gefahr hin einzelne Teile unwiederbringlich zu vernichten, ein Interieur zusammengeflickt. Die Fenster gehen auf einen Lichthof, werden, sagen wir, außerdem mit alten Scheiben verglast; das Ganze hüllt sich in malerisches Helldunkel. — Die Phantasie des Publikums wird allerdings dadurch angeregt. Es lebt für einige Minuten im Wahne, so müsse es vor einigen Jahrhunderten ausgesehen haben. Der Eindruck aber, den wir so erzwingen, ist falsch, und wenn das Publikum, was ja auch nicht ganz ausgeschlossen ist, sich etwas historische Bildung verschafft hat, wird es sicher niemandem Dank wissen, daß er sich pietätlos an alten Sachen vergreifen konnte, um dem gutgläubigen Zuschauer einen Augenblick etwas Hübsches vorzulügen.

Wenn man nicht absolut sicher ist, daß Decke und Wand für einen Raum gedacht waren, so trenne man sie und bringe sie an verschiedenen Stellen unter. Man wölbe keinen Holzplafond aus einem fürstlichen Saale über eine Vertäfelung, welche aus einem biederen, bürgerlichen Hause stammt. Die gute Beleuchtung aber gebe man auf keinen Fall auf. Was in einem Museum einmal zur Aufstellung gelangt, kann Anspruch darauf erheben, daß man es auch wirklich ansehen kann. Eine öffentliche Sammlung, zu deren Einrichtung und Erhaltung große Summen vom Staate gefordert werden, ist nicht für den oberflächlichen Müßiggänger und Genußsucher da, sie muß dem ernsthaften Studium vornehmer Geister und den Künstlern, die sich über etwas Tatsächliches belehren wollen, in jeder Weise dienen können.

Und schließlich will es mich bedünken, daß gerade eine rein wissenschaftlich geordnete Sammlung, mit Hilfe der aus Stichen und Bildern erworbenen Kenntnisse, unserem Geiste den alten Zustand viel reiner und richtiger vorzaubern kann, als die immer noch übliche Maskerade. Man braucht nur die Möbel dem Zeitalter nach zu gruppieren, an den Wänden der betreffenden Säle gleichaltrige Teppiche oder Tapeten anzubringen, oder wo solche fehlen, wiederum passende neutrale Bespannungen. Man stelle Stühle, Tische und Schränke, hübsch verteilt, mit

möglichst großen Zwischenräumen, auf ein Podium aus solidem, schönfarbigem Holze, die Salonmöbel des 18. Jahrhunderts auf einen einfarbigen Teppichüberzug. Die neuen Säle des Louvre, in denen die Schätze der früheren Gardemeuble vor einigen Jahren Aufnahme fanden, scheinen mir dafür musterhaft ausgestattet. Nirgends zeigt sich das Bestreben, den Salon zu imitieren, und dennoch fühlt man sich schon beim Eintreten sofort in der aristokratischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Dieselbe raffinierte Lebenskunst, die dem Paris des Louis XV. und XIV., ja dem ganzen Jahrhundert ihr eigenartiges Parfum, ihren zarten Glanz verliehen hat, offenbart sich auch hier. Mit dem einzig denkbaren Luxus, den ein Museum betreiben kann: Raumverschwendung, gutes Licht und Farbenwahl, läßt sich eben auch künstlerisch viel, sehr viel erzielen.

# REISESTUDIEN

VON

H. DEDEKAM

## 1. EINLEITUNG

Was ich hier biete, ist die Frucht zweier Reisen, die ich in den Sommern 1902 und 1903, wesentlich in der Absicht, Museumstechnik zu studieren, unternahm. Sie dauerten zusammen nicht ganz drei Monate. Besucht wurden zuerst etwa zehn Städte in Nord- und Mitteldeutschland, dann etwa zwanzig Städte in Süddeutschland, in den Rheinlanden, in Holland, Belgien und in der Schweiz. Die Ergebnisse dieser Reisen wurden in einer norwegisch geschriebenen Schrift niedergelegt und bei der Eröffnung des neuen Gebäudes des Kunstgewerbemuseums in Christiania (1904) veröffentlicht. Auf Wunsch einiger Kollegen, die des Norwegischen nicht mächtig sind, gebe ich sie hier in deutscher Sprache wieder, umgestaltet und vermehrt um einige Zusätze, welche eine Reise nach England im Sommer 1904 veranlaßte. Dabei habe ich Beobachtungen, die inzwischen auch andere für sich gemacht und verwertet haben, und mehrere Punkte, die nur für norwegische Verhältnisse in Betracht kommen können, ausgeschieden. Zwei Themen mußte ich, da ich dafür noch nicht genügendes Material habe sammeln können, unerörtert lassen: die erzieherische, historische und künstlerische Bedeutung von Abgüssen[1]), Kopien und Reproduktionen und das Zusammenarbeiten der ver-

[1]) Diese wichtige Frage ist jetzt behandelt worden in Briefen von Benjamin Ives Gilmann und M. S. Prichard: The Collection of Casts in the New Museum. Museum of Fine Arts, Boston. Communications to the Trustees. Privately printed by Authoroty of the Committee on the Museum. II. Boston, December 1904. S. 18—38. — Die Anschauungen dieser Verfasser nehmen auf ganz lokale Verhältnisse Bezug. Ich bin in der Grundauffassung ganz mit ihnen einverstanden.

schiedenen Museen, sowie die zwischen ihren Sammelgebieten zu ziehenden Grenzen.

Die dem Kunstgewerbemuseum in Christiania gestellten Aufgaben brachten es mit sich, daß ich meine Erfahrungen über Ordnen und Aufstellen der Sammlungen in den Vordergrund stellte. Was ich über die Farbenwahl der Wände und die Hintergründe der Schaukästen sage, habe ich zwar schon in einem vor der Konferenz der Museums Association in Norwich (1904) gehaltenen und im Museums Journal gedruckten Vortrag darlegen können, es erscheint hier aber in anderer und vor allem in knapperer Form.

## 2. EINIGE ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ÜBER DIE AUFGABEN UND DIE LEITUNG, WIE ÜBER DIE ORDNUNG UND AUFSTELLUNG DER SAMMLUNGEN, BESONDERS DER KUNSTGEWERBEMUSEEN

### A. ARBEITSMETHODEN UND AUFGABEN

Es ist aus verschiedenen Gründen unmöglich, einen allgemeinen Arbeitsplan für Kunstgewerbemuseen aufzustellen. Lokale Verhältnisse, besonders aber der Sammelstoff, der im Bereiche eines Museums liegt, und nicht zuletzt die ökonomischen Gesichtspunkte werden ihn hier so, dort wieder anders gestalten. Die großen Museen in Berlin und Hamburg können ihre Sammeltätigkeit über weitere Gebiete ausdehnen, als die kleineren Museen in Leipzig und Krefeld. Wo sich, wie in Hamburg, außerhalb der Stadt (in den Vierlanden) eine bemerkenswerte, allmählich aussterbende Bauernkultur findet, hat das Museum nicht nur eine ungewöhnliche Gelegenheit, sondern auch die Pflicht, alles wichtige davon in seinen Besitz zu bringen.

Generelle Sammlungen müssen geschaffen werden; daneben haben aber Spezialsammlungen zu treten, wo das Land oder die Umgegend eine eigentümliche Kunst oder ein eigentümliches Kunstgewerbe von Wert hervorgebracht haben, oder wo es die Erinnerung an heimatliche, bedeutende Künstler zu wahren gilt. Die Turner-Sammlung in der Nationalgalerie zu London, die Abgüsse nach den Bildhauerarbeiten Hähnels im Albertinum zu Dresden, der Carpaux-Raum im Louvre gehören zu den interessantesten Abteilungen dieser Sammlungen.

Auch für Aufstellung und Ordnung der Sammlungen läßt sich eine allgemein gültige Norm nicht finden. Umfang und Art der Sammlungen, die Platzverhältnisse des Museums und nicht zum mindesten seine Mittel werden den Weg, den man einschlagen muß, angeben. Am besten werden Gruppierung und Aufstellung dann sein, wenn sie sich gewissermaßen aus den Sammlungen selbst herauskristallisiert zu haben scheinen.

So selbstverständlich uns das jetzt vorkommt, so verschieden hat man doch zu den einzelnen Zeiten über die Aufgabe und die zweckmäßigste Ordnung der

Sammlungen gedacht. Noch gibt es Museen, die ängstlich am Hergebrachten festhalten, während allerdings bei den meisten sich frisches Leben regt.

Kunstgewerbemuseen existieren erst seit einem halben Jahrhundert. Sie wurden in Übereinstimmung mit den Forderungen der damaligen Zeit begründet,



Abb. 1: Der frühere Oberlichtsaal mit italienischen Renaissance-Skulpturen im Alten Museum zu Berlin.

haben ihre Ziele im Einklang mit den schnell wechselnden Anschauungen der folgenden Generationen verändert und werden auch in der Zukunft noch manchen Wechsel über sich ergehen lassen müssen. Welche Wege sie dann einschlagen werden, ist noch gar nicht zu sagen. Wird es ihre Aufgabe sein, historisch den wechselnden Geschmack in dem kunstvoll gearbeiteten Hausrat und anderen Gegenständen zu zeigen? Vielleicht werden sie praktisch-pädagogische Anstalten mit

mustergültigen Vorbildern für die Wahl von Material, Technik und Form bilden, oder — wie alle Kunstsammlungen — einen Sammelpunkt der Schönheit und des Geschmacks darstellen, gleichgültig, ob sie das mit alten oder mit neuen Kunstwerken erreichen. Vielleicht auch werden sie von all diesem etwas bieten müssen. Die Entwicklung wird zeigen, wie dann die Rollen zwischen Kunstgewerbemuseen, Kunstmuseen, Volksmuseen, historischen und ethnographischen Museen sich verteilen. Soviel aber darf man jetzt schon sagen, daß die volkserzieherische Forderung, Geschmack, Kunstsinn und Schönheitsliebe zu entwickeln, zuerst von den Kunstgewerbemuseen erfüllt werden muß.

### B. DAS SYSTEMATISCH-TECHNISCHE PRINZIP

Zuerst war in den Kunstgewerbemuseen, soweit ich deren Entwicklung übersehe, ein Prinzip maßgebend, das ich als das systematisch-technische bezeichnen möchte: die Gegenstände wurden nach Material und Technik und innerhalb der Gruppe chronologisch geordnet. Glas, Email, Porzellan, Schmiedeeisen, Holzschnitzereien können in dieser Weise in ihrer historischen, stilistischen und technischen Entwicklung und Mannigfaltigkeit studiert werden. Die Anordnung ist streng wissenschaftlich und besonders für den Spezialforscher vorteilhaft. Für das große Publikum hingegen ist sie ermüdend und wenig fruchtbar. Doch war sie zu einer Zeit, wo das Handwerk im Rückgang war und ihm durch Wiederbelebung einer Menge halb- und ganzvergessener technischer Verfahren neue Kraft zugeführt werden sollte, als Versuch wohl berechtigt. Das Resultat entsprach freilich nur teilweise den Absichten. Denn Technik wird besser in den Werkstätten gelernt als in den Museen, und man darf wohl sagen, daß ein Mann wie William Morris, der nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch in die Technik vergangener Zeiten sich hineinarbeitete, der mit eigener Hand auf alte Weise webte und druckte und außerdem Werkstätten errichtete, für die Förderung des Handwerks und des Kunstgewerbes mehr getan hat, als es den Museen bisher vergönnt war. Zu Mustersammlungen erwiesen sich die Kunstgewerbemuseen noch weniger geeignet. Man kopierte anstatt zu verstehen. Man legte den Faulen ein Kissen unter und ermunterte die Nachahmungslust der Talentlosigkeit. Anstatt die Handwerker zur Erfindung neuer Formen, die dem modernen Bedürfnis entsprachen, anzuregen, brachte man sie dazu, die Form und den Stil der Vergangenheit, die den Vorstellungen und der Lebensweise unserer Zeit wenig entsprechen, gedankenlos nachzuahmen.

### C. DAS KULTURGESCHICHTLICHE PRINZIP

Man ging dann zu der Anschauung über, daß die Gegenstände »vom Standpunkt ihrer eigenen Zeit aus«, in Zusammenhang mit ihrer eigenen Zeit, also nicht mehr technisch, sondern kulturgeschichtlich, gesehen werden müßten. Diese

Frontveränderung ist von Direktor Justus Brinckmann vorgenommen und in der Einleitung zu seinem »Führer durch das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe« (1894) in bestimmter und ausgezeichneter Weise begründet worden.[2])

Justus Brinckmann sagt:

»Wenn wir so den Inhalt der kunstgewerblichen Museen vom Standpunkte der Kulturgeschichte aus betrachten, ergibt sich alsbald, daß die allgemein übliche und auch in dem hamburgischen Museum befolgte Art ihrer Aufstellung nach technologischen Gruppen mit stilgeschichtlichen Unterabteilungen auf die Dauer nicht haltbar sein wird. Die bisherige Anordnung mag im Hinblick auf die zunächst gesuchte und seither auch gefundene technische Belehrung während der Kinderjahre der Museen die zutreffendste gewesen sein. Auf einer reiferen Lebensstufe angelangt, werden sie ihre Altertümer zu Gruppen höherer Ordnung vereinigen ..... Man wird von einer Aufstellung, die den natürlichen, lebendigen Zusammenhang der Dinge zu Gunsten einer künstlichen technischen Gruppierung opferte, sich abwenden und, sagen wir es gerade heraus, für die Kunstgewerbemuseen auf eine Anordnung sich besinnen, wie sie für die ethnographischen Museen längst als die einzig richtige anerkannt ist.«

»Die neue Anordnung wird beispielsweise eine andere Stelle als bisher den italienischen Majoliken anweisen. Sie wird uns diese als nur einen Strahl aus der Sonne zeigen, welche das gesamte Leben der italienischen Hochrenaissance durchglühte und in den Bronzen, den Holzschnitzereien, den Geweben nicht minder glänzend aufleuchtete. Sie wird die Fayencen der Perser, vereint aufgestellt mit deren Gläsern, Metallarbeiten und Teppichen, vorführen und uns dann in viel eindringlicherer Weise, als bei der bisherigen Zersplitterung des Stoffes möglich war, über ihr gemeinsames Wachstum aus dem Boden einer bestimmten Gesittung und eines altüberlieferten Geschmackes belehren.«

»Weiter: man wird nicht von den romanischen Bischofstäben die einen unter die Elfenbeinwerke, die anderen unter die Grubenschmelzarbeiten verweisen, weil ein Künstler zum Zahn des Elefanten, ein anderer zu Metall und farbigen Glasflüssen griff, sondern man wird einen tieferen Grund entscheiden lassen, aus dem beide schufen, ihr Streben, aus den kirchlichen Anschauungen und dem Geschmack ihrer Zeit heraus ein dem gleichen heiligen Zweck dienendes sinnbildliches Gerät zu gestalten.«

Das Prinzip ist in anderen Museen durchgeführt und übertrieben worden. Die Parole ward »Interieur«. Man war nicht nur bemüht, die derselben Zeit und Stilperiode angehörigen Gegenstände in demselben Raum aufzustellen, nein, plötzlich finden wir auch Renaissanceküchen, gotische Kirchenräume u. dgl. m. In den seltenen Fällen, wo man ganze alte Originalzimmer mit Wänden und Decken anzukaufen imstande war, war das ja ausgezeichnet. Die alten Sachen wurden auf diese Weise in ihr rechtes Milieu gebracht und man erhielt durch die Architektur und die architektonische Ornamentik einen viel reicheren Eindruck von durchgeführtem Stil. Die Gelegenheit zu solchen Erwerbungen kam aber nur ausnahmsweise vor und so ließ man sich zu dem verhängnisvollen Schritt der Nachahmung verleiten. Hatte man z. B. einige kirchliche Gegenstände, so erbaute man flugs einen Kirchenraum mit Gewölben und Pfeilern aus Stein oder Kalkputz, dekorierte die Wände mit Imitationen von alten Kalkmalereien und errichtete einen Altar, ja ich habe sogar auf einem solchen künstliche Blumen gesehen (im Kunstgewerbemuseum zu Düsseldorf). Im historischen Museum zu Basel, das

[2]) Die alte Aufstellungsweise ist in dem Hamburger Museum noch wesentlich herrschend. Solange das alte unbequeme Museumsgebäude — das für ganz andere Zwecke berechnet war — nicht von einem Neubau abgelöst worden ist, hat Direktor Brinckmann, soviel ich weiß, seine Energie hauptsächlich auf die Vermehrung der Sammlungen und deren Bearbeitung konzentriert.

in einer alten Kirche installiert ist, liegen auf einem Tisch aufgeschlagene Bücher, auf einem anderen Messer und Gabeln. Der Gedanke, daß jemand in diesen von Museumsgegenständen zusammengestoppelten Räumen gewohnt haben könnte, liegt zu fern, die Absicht verstimmt, denn ein Museum soll vor allen Dingen ein Museum sein und wie ein Museum wirken. Im bayerischen Gewerbe-



Abb. 2: Saal aus dem Kaiser Friedrich-Museum.

museum zu Nürnberg kann man Ähnliches wahrnehmen. In einem Interieur vom Anfang des 19. Jahrhunderts liegen ein Hut und ein Regenschirm auf einem Stuhl. Auf einem Sekretär sieht man Papier, eine Schreibfeder usw. So unkünstlerische Dinge wie Schreibfedern auszustellen und dem Raume damit und mit ähnlich kleinlichen Mitteln das Aussehen, daß Menschen dort gewohnt, ihn benutzt haben, geben zu wollen, das mag passen in Schlössern und an anderen historischen

Stätten, die wirklich bewohnt gewesen sind, und wo die Gegenstände, wie unbedeutend sie auch sein mögen, von vielleicht personal-historischem Interesse sind, in zweiter Reihe auch allenfalls noch in kulturgeschichtlichen Sammlungen — in einem Kunstgewerbemuseum ist es aber keineswegs am Platze.

An vielen Orten ist Falsches und Echtes so durcheinander gemischt, daß man das eine kaum vom anderen unterscheiden kann. Teilweise sind Originalarbeiten und Abgüsse dicht nebeneinander aufgestellt, teilweise sind fehlende Einzelheiten, besonders bei der Dekoration und Ausstattung der Räume, aus Holz oder Pappe gemacht, während dieselben Gegenstände Anspruch darauf machen können, aus Stein, Metall usw. verfertigt zu sein. Der falsche, kulissenartige Eindruck kann da nicht ausbleiben: man glaubt, wenn ich einen starken Ausdruck gebrauchen darf, in einem Panoptikum zu sein. Das in großem Stil und am meisten durchgeführte Beispiel dieser Art von Museumseinrichtung findet man in dem sonst so großartigen Bayerischen Nationalmuseum zu München. Die Nachteile springen hier stark in die Augen. Es gibt dort beispielsweise Schaukästen, die mit Ornamenten gemalt sind, welche geschnitztes Eichenholz imitieren. Im Saal 4 (Werke der romanischen Kleinkunst enthaltend) sind die unteren hölzernen Teile der Vitrinen so bemalt, daß sie wie in Relief gehauene Steinornamente ausssehen! Da fühlt man natürlich manchmal die Versuchung, an die ausgestellten Steinsachen zu klopfen, um nachzusehen, ob auch sie nur Nachahmungen sind. Daß ich nicht zuviel sage, mag folgende Stelle aus der dem Führer vorangeschickten Einleitung beweisen, welche deutlich das Prinzip der Ausstattung erkennen läßt:

»Gewicht wurde besonders auf die künstlerische Ausstattung des Inneren gelegt. Die Stilentwicklung kann durch 48 Räume verfolgt werden, indem der Architekt (Gabriel von Seidl) bald charakteristische historische Raumvorbilder ermittelte und den hier gegebenen Verhältnissen anglich, bald aus gegebenen alten Bruchstücken ganze Interieurs herausbildete, mehrfach eine Fülle alten wertvollen Materials für den inneren Ausbau selbst ermittelte und beischaffte, in den meisten Fällen aber völlig neugestaltete. Der malerische Schmuck von Decken und Wänden, die Umrahmung von Türen u. dgl. wurden von dem Ehrenkonservator des Museums Rudolf von Seitz unternommen.«[3])

Als ich vor vielen Jahren den Kristallpalast in London besuchte, interessierten mich in hohem Maße die Nachahmungen altägyptischer und assyrischer Säle, weil ich dort zum erstenmal einen solchen Versuch verwirklicht sah. Aber ich erinnere mich noch, daß diese grellen, theatralischen Imitationen einen falschen und deshalb unangenehmen Eindruck auf mich machten. Mögen doch die Museen den Arrangeuren von Weltausstellungen und den Theatermalern die Darstellung solcher sensationeller historischer Bilder überlassen! Sie können es ohne Schaden tun.

Zur Beleuchtung meiner Meinung über diese ganze Frage mögen einige Zitate

---

3) Siehe Führer durch das Bayerische National-Museum, 5. Aufl., München 1903, S. 22—24. — Siehe übrigens auch Der Neubau des Bayerischen National-Museums. Herausgeg. von G. von Seidl. Mit 82 Lichtdrucktafeln in Folio. F. Bruckmann, München 1902.

nach einem der letzten Verfasser, der hierüber geschrieben hat, nämlich M. S. Prichard (*Museum of Fine Arts*, Boston)[4], dienen.

»The feeling of lack of refinement that a histrionic treatment of objects involves is expressed by Guadet, where, speaking of the necessity of placing objects in sympathetic surroundings, he says:

»Entendez bien toutefois que cette relation, cette harmonie entre la salle et les objets de musée n'implique pas le pastiche, tout au contraire. Il n'y a de contre-sens plus choquant que la conception fausse qui consiste à placer des collections japonaises par exemple dans un décor de faux-japonais, des collections égyptiennes dans un décor pseudo-égyptien.«[5])

»If an object can be seen only in the place for which it was made, a museum is a misconception; but if this is not the case, if a museum stimulates to elevation, if it provides an object with compensation for what it has lost by contributing strength to its effectiveness, then the museum should strive rather to develop these quickening powers of its own, should work out its own possibilities, regretting no past, relying on no extrinsic aids, assured of its destiny. The museum has no need to suggest by its arrangements that which is not the fact; it has not to insinuate the palace or church, nor suggest the temple or shrine. A museum is different from all these, and its aim is peculiar to itself. It can deduce from an object much that neither the artist nor his time could have dreamed of. It is environed by its own emotional atmosphere, and suggests the air of culture, refinement and repose. It relies for the impression produced on no one agency. The sense of the selection involved in gathering the objects displayed, the care bestowed on them, their logical ordering intimating to the beholder the organic growth of art, the scientific work involved herein, the dignity and harmony of the exhibition, the service to the public, — these are all the forces that stimulate the emotions, without the help of expedients which may throw doubt, however slight, on the aesthetic efficacy of the objects themselves.«

»If the object of a Japanese room or shrine or temple is of a quality entitling it to consideration as a substantive work of art, and if authentic materials to reconstruct it are at hand, its place in the Museum is justified. But it would evince a lack of good sense and judgment to exhibit the Museum's collections of Japanese art in rooms constructed in imitation of the Japanese taste, thus making them secondary to their setting; for this would mean the adoption of a process involving the sacrifice of the very things whose value it aims to enhanse, and would entail the creation of new and factitious works of art in competition with spontaneous originals.«

### D. DAS ÄSTHETISCHE PRINZIP

Noch gibt es eine dritte Form für Museumsanordnung, die teilweise als Mischform sich darstellt. Das Hauptgewicht wird hier weder auf Systematik, noch auf Kulturgeschichte, sondern auf das Ästhetische gelegt. Das Ziel ist, nicht so sehr gute Vorbilder zu schaffen, als auf Geschmack und Kunstsinn anregend zu wirken.

Ich führe hierzu die folgenden treffenden Worte Wilhelm Bodes an:

»Ein solches ernstes Interesse des größeren Publikums, die Hebung des Geschmacks, ist die notwendige Vorbedingung, um das Gewerbe dauernd zu heben und ihm den nötigen Rückhalt zu geben. Es ist das eine der wichtigsten Aufgaben nicht nur der Gewerbemuseen, sondern auch der Kunstsammlungen, denn so lange das Publikum die Kunst nur vom gegenständlichen, nicht vom künstlerischen Standpunkt ansieht, ist aller Fortschritt der Kunst und Kunstgewerbeschulen von geringem Wert.«[6])

Die bedeutendsten Gegenstände werden am besten zu einer Elitesammlung,

---

4) M. S. Prichard, Current Theories on the Arrangement of Museums of Art and their Application to the Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Boston. Communications to the Trustees regarding the New Building. Privately printed by Authoroty of the Committee on the Museum. Boston, March, 1904. S. 20—22.

5) J. Guadet, *Eléments et théorie de l'architecture*. II, S. 315.

6) Wilhelm Bode. Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts, Berlin 1901. S. 65.

nach Stilepochen zusammengestellt werden müssen. Wenn man dabei alte Interieurs benutzen kann, um so besser. Der übrige Teil der Sammlungen wird technologisch-systematisch geordnet. Dazu gehören nicht allein archäologische und historische Kenntnisse, sondern auch ein feiner Geschmack und Kunstsinn. In der Regel wird die Art der Gegenstände in den meisten Kunstgewerbemuseen zur



Abb. 3: Kabinett Simon im Kaiser Friedrich-Museum.

Anwendung sowohl des systematischen als des kultur- oder stilgeschichtlichen Prinzips von selbst führen. Eine Möbelsammlung z. B. systematisch aufstellen zu wollen, würde kein glücklicher Gedanke sein. Hier sprechen ganz natürlich die Gegenstände selbst für die Anwendung des Stilprinzips und für das Streben nach Interieurwirkung. Kleinere Stücke hingegen, die in großen Massen vorhanden sind und in Vitrinen aufgestellt werden müssen, werden selbstverständlich nach ihrer

Art und innerhalb dieses Rahmens lokal und chronologisch geordnet werden müssen. Denn man wird der Entwicklung z. B. der Emailtechnik, wenn sie an einer Stelle gesammelt ist, besser folgen können, als wenn die einzelnen Stücke nach Stilzwecken zerstreut aufgestellt wären. Dies verhindert nicht, daß gute Einzelstücke zur Vervollständigung des Stils und der Kunstarten einer speziellen Epoche gesondert untergebracht werden. Es mag in diesem Zusammenhange des Kunstgewerbemuseums in Leipzig gedacht werden. Hier ist das Prinzip des Sammelns: Wenig, aber gut, ja das Beste, wenn auch teuer. Es gilt Beispiele der Stilarten auf der Höhe des Geschmackes und so charakteristich wie möglich zu geben. Weiter werden nur Typen gesammelt, nicht allerlei Variationen, und von jedem Typus wieder nur die besten Vertreter. Alle Sachen, die nicht ersten Ranges sind, werden den ethnographischen Sammlungen überlassen. Damit ergaben sich für das Museum zwei Abteilungen: die eine nach Stilproben geordnet, mit einem Raum für jede Epoche. Hier findet man auch die auserlesensten und repräsentativsten Stücke von den kleineren Gegenständen, deren Art und Dimension es notwendig gemacht hat, sie in Vitrinen unterzubringen. In jedem Raum sind ungefähr zwei oder drei freistehende Vitrinen: in dem Rokoko-Raum Porzellan, im Renaissance-Raum Pokale von Silber und Zinnarbeiten, im Barock-Raum Zinnarbeiten, Keramik usw. Weniger auserlesene, aber gute und typische Sachen sind in einer anderen Abteilung systematisch geordnet (z. B. Keramik, Bronzen, Eisen usw.).

## E. SCHAU- UND STUDIENSAMMLUNGEN

Mit dieser Frage steht die einer Teilung der Museen in eine Studien- und in eine Schausammlung in enger Verbindung, wie sie in naturwissenschaftlichen Sammlungen schon vielfach versucht worden ist, aber auch für Kunst- und Kunstgewerbemuseen sich durchführen läßt. Wie allgemein diese Teilung als nötig anerkannt wird, zeigte die Mannheimer Konferenz.

Nach A. B. Meyer[7]) soll L. Aggassiz schon 1860, vielleicht als erster, die Grundsätze einer solchen Trennung entwickelt und wenige Jahre später ausgeführt haben.

»Erst längere Zeit danach folgte man ihm in Europa, in den Vereinigten Staaten aber wurden wenigstens alle neuen Museen (daß heißt wohl: zoologischen) seitdem ähnlich eingerichtet.«

Andere Autoritäten, die über diese Frage geschrieben haben, sind von M. S. Prichard erwähnt.[8])

In einer der neusten Arbeiten, die sich mit dieser Frage beschäftigen, der von F. A. Bather,[9]) wird eine Dreiteilung der Sammlungen vorgeschlagen.

---

7) Die Museen als Volksbildungsstätten. S. 93.

8) Museum of Fine Arts Boston. Communications to the Trustees regarding the New Building, Boston 1904. S. 6—7.

9) F. A. Bather, Presidential Adress to the Museums Association, 1903. The Museums Journal

Der Verfasser sieht drei Ziele für die Wirksamkeit der Museen: Forschung, Belehrung und Anregung, und teilt das Publikum demnach in drei Klassen: 1. Forscher, 2. Schüler und Studenten, zu welcher Klasse noch Amateure und Sammler gezählt werden (hierher wohl auch die Handwerker?), 3. das große Publikum. Demgemäß schlägt er folgende Dreiteilung der Sammlungen vor: 1. einen magazinierten Teil, nur den Forschern zugänglich, 2. einen ausgestellten Teil, nur zur Belehrung den Studierenden und als Stütze den Sammlern dienend und für diese Kategorien leicht und kostenlos zugänglich, 3. eine kleinere Reihe ausgewählter Gegenstände, so ausgestellt, wie sie sich am besten dem großen Publikum präsentieren. Das Hauptgewicht wird vom Verfasser, besonders für kleine Museen, auf den dritten Punkt gelegt.

Ich habe dieses Prinzip der Schau- und Studienabteilungen in Kunstsammlungen noch nicht durchgeführt gesehen, dagegen mehrfach eine Scheidung der bedeutendsten Stücke von den geringeren. So hat Georg Treu in der Sammlung von Gipsabgüssen nach Skulpturwerken im Albertinum in Dresden die größten und besten Werke in die großen Mittelsäle, durch die alle gehen müssen, aufgestellt, die weniger bedeutenden Arbeiten aber in den Seitenräumen.

### F. DAS ÄSTHETISCHE PRINZIP IN BILDER- UND SKULPTURENSAMMLUNGEN

Noch sind die modernen Gemäldegalerien und Skulpturensammlungen gewöhnlich nach historisch-systematischen Prinzipien geordnet. Ernst Große[10]) hat aber mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß eine Ordnung, wie sie in den sogenannten Ehrensälen, z. B. in der Tribuna der Uffizien oder im *Salon carré* des Louvre angewandt ist, wo die besten Stücke ohne Rücksicht auf ihr historisches Verhältnis zusammengestellt sind, in ästhetischer Beziehung sehr vorteilhaft wirkt, wiewohl die erwähnten Säle aus mancherlei Gründen nicht als mustergültige Vorbilder betrachtet werden können.

In diesem Zusammenhang mag auch eine Neueinrichtung der Kgl. Gemälde-Galerie zu Stuttgart, die von Professor Konrad Lange vorgenommen worden ist, erwähnt werden. Ich zitiere nach K. Koetschau:[11])

»In diese Räume, deren Schmuck also allein auf einer maßvollen Verwendung der Farbe beruht, hat Lange die Bilder aus früheren Jahrhunderten nach nationalen, chronologischen und ästhetischen Gesichtspunkten verteilt; nach ästhetischen insofern, als einmal das Format der Bilder in ein rechtes Verhältnis zum Raum zu setzen versucht wurde, kleinere Bilder somit in die Seitenkabinette, größere in

(Vol. III), 1903. Der Gedanke ist vom Verfasser später weiter entwickelt worden: The Functions of Museums: a re servey. Popular Science Monthly, January, 1904. Siehe die Besprechung von Koetschau in Heft 1 dieser Zeitschrift.

[10]) Ernst Große, Aufgaben und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. Tübingen und Leipzig 1902. S. 18. — Siehe auch die Museen als Volksbildungsstätten. S. 123—124.

[11]) K. Koetschau, Museumswesen und Kunstförderung. Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben von M. Martersteig und W. von Seidlitz. 1903, S. 94.



Abb. 4: Der Pariser Saal des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

die Säle zu hängen kamen, dann aber auch die Farbe der Wandbekleidung zu einer jeden Gruppe besonders gestimmt ward. Anders verfuhr Lange mit den Bildern des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Hier wurde eine Scheidung in zwei Abteilungen vorgenommen, deren Trennungspunkt das Aufkommen des Kolorismus ist. Während nun bei den Gemälden aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch annähernd dasselbe System der Aufstellung wie bei der älteren Kunst gewählt werden konnte, wurde bei denen der neuern und neuesten Zeit nicht ohne Grund auf jede nationale und chronologische Anordnung verzichtet. Einzig darauf nahm man Bedacht, diejenigen Bilder zusammenzuhängen, die sich für denselben Hintergrund eignen, eine ebenso richtige wie einfache Lösung einer wichtigen Frage. Natürlich hat ein Mann wie Lange Geschmack genug, einzusehen, daß ein gelegentliches Durchbrechen dieses Systems einen Reiz mehr für die Aufstellung bedeutet.«

In der Sammlung von »Bildwerken der christlichen Epoche« des Kaiser Friedrich - Museums hat Wilhelm Bode außer Statuen und Büsten auch Gegenstände, die man sonst in Kunstgewerbemuseen findet, untergebracht, so z. B. Bronzearbeiten (Statuetten, Medaillen und Plaquetten), Holzschnitzereien und Möbel (Rahmen, Truhen, Bänke, Tische, Stühle), Elfenbeinarbeiten (Statuetten, Altärchen, Kästchen, Plaquetten) usw. Material, Größe und Zweck sind durchaus verschieden; alles ist aber plastische Arbeit, obgleich vielfach dekorativer und ornamentaler Art. Die Statuen und Büsten werden auf alte Sockel und Konsolen gestellt, Reliefe aus Marmor und Ton in alte geschnitzte Rahmen eingesetzt usw. So werden die Kunstgegenstände einigermaßen wieder in ihre ursprünglichen Umgebungen gebracht, und durch die Art der Aufstellung wird wohltuende Abwechslung erzielt.

Ein glücklicher Versuch war der frühere Oberlichtsaal mit italienischen Skulpturen der Renaissance im Alten Museum (siehe Abb. 1). Es war einer der am besten und geschmackvollsten eingerichteten Museumsräume, die ich überhaupt

gesehen habe.[12]) Mit Skulpturen waren hier geschnitzte Möbel, Teppiche und andere kunstgewerblichen Erzeugnisse von künstlerischem Wert und zu dem ursprünglichen Milieu passend, vereinigt. Diese Sammlung wie auch die der Gemälde ist jetzt im Kaiser Friedrich-Museum nach denselben Prinzipien aufgestellt (einige Beispiele bieten Abb. 2 u. 3). Bode hat nicht nur das Verdienst, der deutschen Reichshauptstadt eine der besten Sammlungen der Welt von Gemälden alter Meister, von mittelalterlichen und Renaissance-Skulpturen verschafft zu haben, er hat sie auch in mustergültig schöner und geschmackvoller Weise den Besuchern dargeboten und hiermit einen gewaltigen Fortschritt in der Einrichtung von Museen geschaffen.

Eine ähnliche Anordnung hat übrigens J. Brinckmann in der Einleitung zu seinem »Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe« (S. VII) empfohlen.

»Man wird ferner davon zurückkommen, jener künstlichen und dem Leben fremden Scheidung der Kunst vom Kunstgewerbe, die früheren Zeitaltern unbekannt war, amtliche Weihe zu erteilen, indem man z. B. plastische Werke des Mittelalters, wenn sie aus Elfenbein bestehen, in ein der Kunst gewidmetes Museum, sie dagegen einem Kunstgewerbemuseum zuteilt, wenn sie aus Edelmetall getrieben sind. Man wird sich nicht begnügen, leere Rahmen als Vorbilder an die Wände zu hängen, sondern man wird sich sagen, daß ein Rahmen ein Bild enthalten muß, um richtig gewürdigt zu werden. Man wird nicht mehr nur die Reste alter Seiden und Sammete bewahren, wie der Botaniker Pflanzen im Herbarium, sondern man wird sich sagen, daß erst die Verwendung eines Gewebes in der Tracht, für die es bestimmt war, dasselbe verständlich macht, und man wird den Geweben alte Kostüme oder doch alte farbige Trachtenbilder hinzufügen.«



Abb. 5: Der Pariser Saal des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

Wie schon bemerkt, sind diese Ideen im Museum noch nicht zur Anwendung gelangt. Nur in einem Fall sind

[12]) Eine Beschreibung siehe bei F. A. Bather, Presidential Address. The Museums Journal. Vol. III (1904) S. 115.

sie durchgeführt worden, nämlich in dem sogenannten Pariser Saal, wo die Ankäufe auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 zusammengestellt sind (vgl. Abb. 4 u. 5). Hierüber schreibt Brinckmann:[13])

»Dabei leitete uns der Gedanke, der Pariser Saal möge, soweit es mit Rücksicht auf seine Freigabe an die Besucher tunlich sei, nicht einem Museumssaale oder einem Ladenraum gleichen, sondern den Eindruck einer bewohnbaren Halle hervorrufen, wie solche sich etwa ein Freund und Sammler neuzeitiger Kunst einrichten möchte. Dieser Plan führte einerseits zu einer besonderen, den Inhalt zusammenfassenden, seine Mannigfaltigkeiten dekorativ vermittelnden Ausstattung des Saales, anderseits dazu, in diesem Saale auch größere Bronzen, Handzeichnungen, Farbenholzschnitte und andere Kunstwerke vorzuführen, nicht sammlungsgemäß, sondern in dekorativer Verteilung.«

Sehr gut ist auch die Aufstellung in The Wallace Collection in London. Das Haus, das, wie bekannt, ursprünglich ein Wohnhaus war, hat die für Museumszwecke unvermeidlichen Nachteile eines solchen. Da der Hauptteil der Kunstwerke (Gemälde, Möbel, Bronzen, Porzellan) derselben Zeit (des 18. Jahrhunderts) angehören, ist der Gesamteindruck ein überaus einheitlicher und stilvoller. Die Abb. 6 zeigt einen Raum dieser Sammlung (Saal 18), wo Gemälde und Möbel sich vereint ausgestellt finden. Auf den Kommoden stehen Bronzen und Porzellane. In der Mitte des Raumes sieht man ein vergoldetes Schaukästchen in Louis XVI.-Stil, worin Sèvres-Porzellan von apfelgrüner Farbe ausgestellt ist. Ähnliche Schränke fanden in mehreren Sälen Verwendung.

## G. DIE GRENZEN DER SAMMELGEBIETE

Es sei mir gestattet, noch einmal kurz auf das Berliner Beispiel zurückzugreifen, weil daraus ersichtlich ist, wie eine sehr schwierige Frage, die über die Grenzen der Sammelgebiete einzelner Museen, gelöst werden kann. Wo nämlich in größeren Städten mehrere Museen vorhanden sind (Kunst- und kunstgewerbliche, ethnographische und historische Sammlungen), werden die Konflikte nicht ausbleiben. Durch gesetzliche Bestimmungen Wandel zu schaffen, wie man es in Kopenhagen versucht hat, ist nicht ratsam. Von der Theorie diktierte Bestimmungen werden die jetzt so lebendige Tendenz, nach kulturgeschichtlichen Grundsätzen die Sammlungen zu ordnen, sehr bald unterdrückt haben. Alles muß dem Takt der Leiter überlassen bleiben, und auch hier beweist Bodes Wirksamkeit wieder, welcher Erfolg dabei erzielt werden kann.

## H. MUSEUMSBAUTEN

Den Museumsbauten habe ich kein besonderes Studium gewidmet, weil das neue Gebäude des Museums in Kristiania schon vollendet war, als ich meine Reisen unternahm. Doch möchte ich immerhin einige Worte über meine Beobachtungen sagen, die freilich meist negativer Art waren. Viele Museen waren in alten, für

[13]) Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe. Die Ankäufe auf der Weltausstellung Paris 1900 S. 10—11.

ihren jetzigen Gebrauch ursprünglich nicht berechneten Gebäuden untergebracht, wie z. B. die Kunstgewerbemuseen in Hamburg, Dresden, Basel, wie das Germanische Museum in Nürnberg, die zwei letzten noch dazu in kirchlichen Gebäuden. Die meisten neueren waren nach dem Typus des Kunstgewerbemuseums in Berlin erbaut (so z. B. in Cöln und Düsseldorf), d. h. als ein Viereck mit einem überdeckten Lichthof in der Mitte. Die langen Galerien um

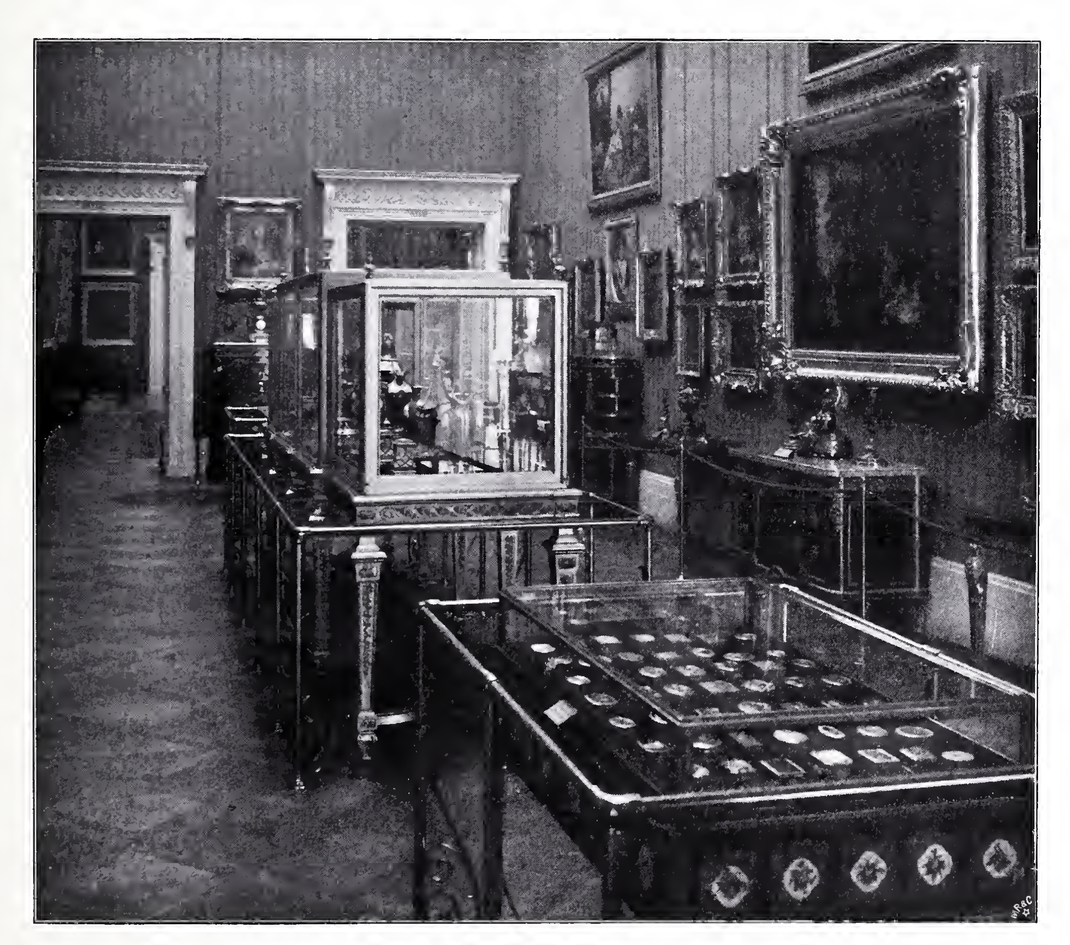


Abb. 6: Saal 18 der Wallace Collection in London.

den Lichthof herum sind langweilig und in der Regel schlecht beleuchtet. Besonders zeigt sich das in dem Berliner Museum, das, im Jahre 1881 erbaut, im großen und ganzen dunkel wirkt, große, hohe Säle, reiche kassettierte Decken mit schweren dunkeln Stuckornamenten, finstere Wandfarben und tiefe finstere Ecken hat. Wie ungünstig es also war, daß man gerade dieses Museum als Vorbild wählte, ist einleuchtend. Der Cul de sac, dem man bisweilen in Museen ausgesetzt ist, ist hier allerdings glücklich vermieden. Denn es ist ein Haupterfordernis,

daß die Besuchenden von Raum zu Raum geführt werden und nicht denselben Weg zurückzugehen brauchen. Selbst diese einfache Forderung wird aber, so selbstverständlich sie erscheint, noch des öfteren nicht erfüllt. Im übrigen sei für dieses Kapitel auf die sehr bedeutenden Studien von A. B. Meyer[14]) verwiesen, die kein Architekt, der ein Museum zu bauen hat, durchzuarbeiten versäumen sollte. Auch auf der Mannheimer Konferenz 1903 ist von Alfred Lichtwark und anderen dieses Thema besprochen worden.[15]) Mit Recht sagt Lichtwark, daß die Architekten bei Museumsbauten oft sich selbst ein Denkmal haben setzen wollen und deshalb Monumentalbauten mit reichen Fassaden und großen Treppenhäusern erbauten. Die Lichtverhältnisse und die Wandflächen, Bewegungsfreiheit der Besucher und Ruhe, was doch alles in den Museen das Wichtigste ist, wurden zugunsten dieser und anderer Dinge und besonders der perspektivischen Wirkungen vernachlässigt.

Ein Museum soll wie jedes Gebäude, das praktischen Zwecken dienen will — und das sind doch die meisten —, von innen nach außen konstruiert werden und nicht mit der Fassade als Ausgangspunkt.

»Die Architektur als Ausgangspunkt ist eine Anmaßung, wenn nicht eine Sünde.« — »Die Fassade muß sich nach den Fenstern richten und von den Fensteröffnungen aus entworfen werden. Hohe Fensterbänke, breites Format, Höhe fast bis zur Decke, sind für unsere Lichtverhältnisse das Gebotene.«

Weiter in seinen Forderungen ging Schreiber in Leipzig, er schlägt eine wahre Umwälzung im Museumsbau vor, wenn er sagt:[16])

»Wir können kein Museum bauen, so wie es Herr Direktor Lichtwark verlangt, für die vorhandenen Kunstwerke, weil das Museum niemals abgeschlossen ist, weil es sich fortentwickelt und mit dem Zuwachs fortwährend neue Bedürfnisse hat. Also muß ein Museum ein wandelbares Innere haben.« — ». . . es muß — wie ein Eisenbahnhof der Zukunft — den wechselnden Bedürfnissen sich anpassen können. Dementsprechend müßte der ganze Grundriß eines Museums vielleicht in Zukunft ganz anders gestaltet werden können als in der Vergangenheit.« — ». . . . er (der Architekt) wird sich dann so behelfen müssen, wie in gewissen kleinen Ausstellungen, wo man alles frei in der Hand hat, auch die Wände, wo man einfach die Wände stellt, die Wände herrichtet, von Fall zu Fall verschiebbar usw. Beispiele sind auch dafür leicht beizubringen.«

In gewissem Sinn hat Schreiber recht, nur daß ein solches Arrangement mit einem wandelbaren Inneren wohl für Ausstellungsgebäude sehr praktisch und empfehlenswert ist, aber einem Museum leicht ein sehr provisorisches Aussehen geben würde.

Das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig ist etwa nach diesen Prinzipien eingerichtet. Hier war es nötig, weil die Räume des Museums aus sehr großen Sälen mit Reihen von eisernen Säulen bestehen. Die Interieurs und Räume der verschiedenen Stilepochen sind in die Säle eingebaut. Gewiß hat das große

---

14) A. B. Meyer, Über Museen des Ostens der Vereinigten Staaten von Amerika. Friedländer & Sohn, Berlin 1900—1901. 2 Bde. A. B. Meyer, Über einige europäische Museen und verwandte Institute. Reiseerfahrungen. Mit 40 Abb. R. Friedländer & Sohn, Berlin 1902. 4.

15) Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Mit 42 Abb. Berlin, Carl Heymann, 1904. S. 113ff.

16) Die Museen als Volksbildungsstätten. S. 137—138.

Vorteile, aber der Anblick mutet — wie gesagt — als Provisorium an. Doch ist dieses Museum wohl auch nur vorläufig in dem jetzigen Gebäude untergebracht.

Nach einem halben Jahrhundert werden die meisten Museen den Forderungen nicht mehr genügen können, sie müssen deshalb jedenfalls dann erweitert, umgebaut oder ganz neu erbaut werden. Für Ausstellungsgebäude aber, die auf wechselnde Ausstellungen berechnet sind, mag der Typus der Wiener Sezession als nachahmenswertes Vorbild dienen.[17]) Im übrigen scheint mir auch hier Bode das Richtige getroffen zu haben, obwohl er seine Gedanken nicht weiter entwickelt.[18]) Er sagt:

»Vor allem vergißt man, daß jedes noch so kleine Museum der Art seine eigenen Aufgaben haben sollte, und daß der Bau dafür nicht als Prachtbau, sondern gewissermaßen als möglichst bewegliche Hülle für die geschmackvoll und passend aufgestellten Kunstwerke errichtet werden sollte.«

Über die Lage der Museen verweise ich hier auf das, was Moebius und Wandolleck in Mannheim ausführten.[19])

---

# MUSEUMSKURSE

VON

JULIUS LEISCHING

Noch ist die Geschichte der Museen nicht geschrieben. Aber schon die fünfzig Jahre, welche seit der Begründung des ersten Kunstgewerbemuseums vergangen sind, offenbaren deutlich den ungeheuren Wandel der Anschauungen auf diesem Gebiete.

Die Zeit der Raritätenkammern ist wenigstens bei der Mehrzahl vorbei. Auch die Zahl jener Direktoren, welche sich selbst für das wichtigste Publikum halten, wird immer geringer. Die Hauptsorge der Museen — ob sie hohe oder angewandte Kunst pflegen — und ihre edelste Aufgabe besteht heute im innigsten Verkehre mit dem belebenden Strome der Öffentlichkeit. Nicht blos dem kleinen Kreise der Gelehrten, sondern dem Volke haben sie zu dienen. Als Bildungsmittel zu idealstem Genuß, als Werkstätte des Studiums, als Anreger selbstschöpferischer Tätigkeit.

Welche Unsumme von Arbeit aller Art erwächst daraus für den Museumsvorstand. Hätte der Tag achtundvierzig Stunden, er wäre ihm nicht zu lang.

---

17) Für Grundriß und Beschreibung vgl. F. A. Bather, Presidential Address to the Museums Association delivered at Aberdeen, July, 1903. The Museums Journal, vol. III, p. 87.

18) Die Aufgaben unserer Kunstgewerbemuseen. — W. Bode, Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts. Berlin 1901. S. 62.

19) Die Museen als Volksbildungsstätten. S. 131 u. 134f.

Schon nimmt selbst in kleineren Städten, von den großen gar nicht zu reden, allein die Verwaltung und der Parteienverkehr viel Zeit, oft die beste des Tages, in Anspruch. Die mangelhaften Dotationen erschweren oder verhindern gar die Anstellung einer genügenden Zahl von Hilfskräften. Reisen zu Erwerbungs- und Studienzwecken, zu Versteigerungen, die unerläßliche literarische Tätigkeit und Verbindung mit wissenschaftlichen Vereinen, Ausstellungen, Fachblättern lassen kaum zu Atem kommen.

Es gibt wohl auch für die Auffassung dieses Amtes verschiedene Standpunkte. Aber ein Museum, welches lebt und Leben wecken will, verzehrt alle Kräfte seiner Leiter. Namentlich in jenen kleineren, doch darum nicht minder lebensfähigen Anstalten, deren Vorstand sozusagen das Mädchen für alles sein muß. Für ihn bleibt alles nur Stückwerk. Besonderen Begabungen und Neigungen, die ihn an bestimmte Kunstperioden oder Kunsttechniken fesseln, kann er nur auf Kosten aller übrigen ihm anvertrauten Güter folgen. Andererseits »Spezialist für alles« zu sein, ist nicht Jedermanns Sache und kommt der Anstalt und ihren Nutznießern noch weniger zu Statten.

In den großen Mittelpunkten umgekehrt, den Weltstädten mit ihrer aufreibenden Unruhe, verfällt der Museumsmann als Glied eines großen, wohl organisierten Räderwerkes zu leicht in den entgegengesetzten Fehler. Ihm ist vergönnt, was der kleinstädtische Kollege sich ersehnt: unübersehbarer Vergleichsstoff, Gelegenheit, ja Zwang zur Spezialisierung, die unversiegbaren, niemals ausgeschöpften Fundgruben des Kunsthandels und der Sammler. Mit Ausschluß alles andern darf und muß der Beneidete sich ganz auf ein, auf sein Gebiet zurückziehen und an allem übrigen mit Scheuklappen vorbeigehen. Aber wer so immer nur sein Äckerlein bebaut, verliert oft gegen seinen Willen gar zu leicht den offenen freien Blick für die ganze große Welt und das geheimnisvolle Ineinandergreifen all' ihrer so eng verbundenen künstlerischen Erscheinungen.

Die Vielseitigkeit dort, die Einseitigkeit hier — Ideale sind es nicht. Dort ist es ein Fluch für den Benützer der Anstalt, hier für ihren Verwalter.

Diese betrübende Erkenntnis wird noch deutlicher, wenn man einmal die Vorbildung der heutigen Museumsleiter ins Auge faßt. Betrachten wir nur Deutschland und Österreich, so macht sich eine Musterkarte von Berufen geltend, wie sie nicht bunter gedacht werden kann. Juristen, Ärzte, Theologen, Architekten, Archäologen, Maler und — auch amtlich geaichte Kunsthistoriker. Dieser Mangel an Hierarchie kann überraschen und verspottenswert erscheinen. Ja er ist dem jungen Kunsthistoriker, der die Universität soeben mit dem Feldherrnstab in der Schreibmappe verließ, gewiß ein Greuel. Und doch verdanken gerade die bedeutendsten der Museen ihre Organisation, ihre künstlerische, ihre wissenschaftliche Leitung und Leistung Männern, welche älter sind als die kunsthistorischen Lehrkanzeln. Dies gibt zu denken.

Wo lernten denn diese Männer, die wir alle mit Verehrung nennen? Wo holten sie sich ihre Waffen auch zum lustig tobenden Gelehrtenstreit? —

Nicht auf der Schule, sondern im Leben. Ihre Rüstkammer, ihr Fechtboden, ihre Schule war ihr Museum selbst. Es gibt keine bessere. Als Stümper und Stubengelehrter tritt man in die Praxis und wäre die Gelehrsamkeit noch so groß und die Vorbildung noch so tief. Sollte es dem Kunsthistoriker anders ergehen, als dem Juristen, dem Arzt? — Im Leben sieht alles so ganz anders aus wie im Hörsaal und Seminar.

Das richtige Museum erscheint mir wie eine rüstige Mutter, die ihre Kinder selbst erzieht. Da fällt aller Dünkel und jede Pose, mit der sich Fremden so gut imponieren läßt, wie ein Kartenhaus zusammen. Es gibt keinen Museumsmann, die klügsten und erfahrensten nicht ausgenommen, dem nicht sein Amt täglich neue Rätsel zu lösen gäbe. Das eben ist der Reiz, doch aber auch die Schwierigkeit und Mahnung zur Bescheidenheit. Es ziemt mir nicht, für andere bescheiden zu sein — aber ich glaube, wir alle sind in manchem Sinne Dilettanten. Und wir bleiben es in vielen Dingen bis zum Ende. Denn unser Amt ist allzu vielgestaltig, als daß wir es nach jeder Richtung ganz ergründen könnten. Man lernt nie aus — wenn das irgendwo gilt, so nirgends mehr als in der Museumswissenschaft.

Gibt es denn eine solche? — Leider noch nicht, wenigstens nicht gesetzlich beglaubigt. Es gibt noch keine ausreichende Vorbildung für den jungen Museumsbeamten. Weder jene Einseitigkeit, noch jene Vielseitigkeit, von der wir sprachen, kann dafür gelten.

Als Angst und Justus Brinckmann vor Jahren den Internationalen Museumsverband begründeten, mag ihnen — wenn es sich auch zunächst nur um eine Abwehr gegen die Fälscher handeln sollte — jener Gedanke vielleicht vorgeschwebt haben. Sie hatten es ja am wenigsten nötig, sich bei jüngeren Kollegen Rat und Beistand zu holen. Ob sie es nun wollten oder nicht — zweifellos sind die Kongresse dieses Internationalen Museumsverbandes im Laufe der Jahre zu einer Art Museumshochschule geworden. Das in langer Arbeit, scharfer Beobachtung und hervorragender Kombinationsgabe erworbene Wissen und die reiche Erfahrung der Älteren steht den Jüngeren hier offen. Das Nehmen ist da manchmal seliger als das Geben. Wer lernen will, geht nie unbelehrt von dannen.

Und doch dünkt mich das nur ein Anfang, ein Fundament, dem noch der Ausbau fehlt. In der Hitze des Gedankenaustausches, in der Fülle des während weniger Tage niemals zu bewältigenden Stoffes kann ein Kongreß nicht das ersetzen, was uns fehlt: die Ruhe des Studiums unter Leitung anerkannter Fachmänner. Aus Büchern lernt man das nicht, auch nicht aus Vorträgen. Man findet es nur in jenen Museen, deren Leiter durch jahrelange Spezialforschungen Autoritäten ihres Gebietes sind.

Man veranstaltet nicht ohne Erfolg Ferialkurse für Lehrer aller Gebiete. Warum nicht auch für Museumsbeamte? —

Nicht wie der Meister sich räuspert usw., soll ihm da abgeguckt werden, sondern Gelegenheit geboten sein, die oft so bedeutenden Spezialsammlungen unter seiner eingehenden Erörterung zu studieren, seine technischen Kenntnisse, auch seine Erfahrung in den verschiedenen Erhaltungsverfahren zu erproben. Große wie kleinere Sammlungen haben aus örtlichen oder rein künstlerischen, vielleicht auch blos aus Gründen bestimmter Liebhaberei das eine oder andere Gebiet mehr als die anderen gepflegt. Dort findet man Keramik im weitesten Sinn unvergleichlich reichhaltig vertreten, hier vielleicht nur eine Gruppe desselben in allen Spielarten; da Glas, dort Holz oder Metall oder über alles Stoffliche erhaben eine ganze große Kulturperiode in ihren größten und edelsten Vertretern. Wie wenig gelingt es selbst dem Fachmann aus den angeführten Gründen von all den Schätzen mehr als oberflächliche Notiz zu nehmen, wenn nicht auch er gerade dasselbe Spezialgebiet bearbeitet.

Man mag einwenden, daß es keinem erspart bleibe, die wichtigsten Sammlungen auf eigene Faust und besser allein zu durchstreifen. Das bleibt unwidersprochen, verhindert aber nicht — am allermeisten gilt es für den jungen, erst heranreifenden Museumsmann — den Mangel genügender Vorbildung. Es erschwert andererseits unleugbar dem vielbesuchten und vielbefragten Leiter sein Amt, da er nicht jedem Kollegen zu jeder Zeit zur Verfügung stehen kann.

Museumskurse fehlen uns. Schätzenswerte Einführungsversuche in die Museumswissenschaft, die neuerdings an einzelnen Universitäten wie z. B. in Innsbruck eingerichtet wurden, sind deshalb gewiß in ihrem Verdienste ungeschmälert und werden damit keineswegs überflüssig. Doch ersetzen sie insbesondere dem bereits im Amte stehenden Museumsleiter schwerlich, was ihm fehlt.

Es bedarf kaum einiger Beispiele, um zu erläutern, was etwa ein keramischer Kurs am hamburgischen Museum, ein Textilkurs in Berlin für jeden Teilnehmer zu bedeuten hätte und für das Studium der italienischen Renaissance ein Kurs am Kaiser Friedrich-Museum und für jenes des Porzellans ein solcher in Dresden. Wer süddeutsche Holzschnitzerei studieren will, kann an München nicht vorübergehen. Nürnberg ist die große Fundgrube zur Erschließung deutscher Kunst überhaupt. Wohl jedes der neu erstandenen größeren Museen Deutschlands, Köln, Breslau, Leipzig, Frankfurt hat seine besonders gepflegte Eigenart neben der systematischen Übersicht. Und überdies hängt das Gelingen jeder derartigen Veranstaltung von der Persönlichkeit des Leiters ab. Sie ist zugleich Programm und Methode.

Noch wurde auf eines nicht hingewiesen, vielleicht das wichtigste, wenigstens das dringlichste.

Allerorten spricht man heute wieder mehr denn je vom Schutz der Kunstdenkmäler, von dem ungünstigen Einflusse der Aufbewahrung, von neuen

Erhaltungsverfahren und ihren Schädigungen. Keiner aber kam über Versuche hinaus. Und diese widersprechen einander unglücklicherweise gar nicht selten. Wir stehen also auf einem seit fünfzig und vierzig Jahren uns zugewiesenen Gebiete noch in den Anfängen unserer Erkenntnis. Möglich, ja sehr wahrscheinlich, daß gerade unter den Praktikern mancher stille Kolumbus seines Amtes waltet. Es gibt auch hier weithin anerkannte Autoritäten, wie den Konservator Straberger, welchem das Linzer Museum die musterhafte Erhaltung seiner Gegenstände verdankt. Aber sie blühen in Verschwiegenheit.

In großen parlamentarischen Versammlungen lassen sich derartige Dinge ja gar nicht erledigen. Und doch hat die Allgemeinheit ein Anrecht darauf. Sie zieht daraus indes zu wenig Nutzen, wenn es ihr nicht vergönnt ist, der Arbeit beizuwohnen. Es scheint mir deshalb, als täten uns vor allem auch technische Kurse not, in welchen Naturforscher und Chemiker ein gewichtiges Wort mitzureden hätten. Und nicht sie allein.

Es ist ein offenes Geheimnis, daß die kunstgeschichtliche Forschung und Belehrung die im Kunsthandwerk grundlegenden Vorbedingungen der technischen Herstellung allzulange mit vornehmer Geringschätzung mißachtet hat. Von der Legion neuer Kunsthandbücher kann man jene, deren Verfasser darauf überhaupt nur achteten, an der Hand abzählen. Noch fehlt es selbst an einer umfassenden Darstellung der »Technik der Künste«. Darauf hier näher einzugehen, würde bei diesem Anlasse zu weit führen. Ich behalte mir dies für späterhin vor. Aber auch diesem offenkundigen Mangel ließe sich vorderhand nur durch Museumskurse vorübergehend abhelfen, in welchen unter Leitung technisch geschulter Praktiker vielfältige Erfahrungen ausgetauscht werden könnten.

Der Zweck dieser Zeilen kann ja nicht die Aufstellung eines vollständigen Programms oder gar eines ausgetiftelten Lehrplanes sein. Hier war zunächst nur die Anregung auszusprechen, deren Durchführung Berufeneren überlassen bleiben muß, falls sich hierzu überhaupt Geneigtheit findet.

Namentlich Zeitpunkt und Dauer solcher Kurse kann nur ihr jeweiliger Veranstalter bestimmen, da sich dies ganz nach dem vorhandenen — oder wohl auch nach dem mitgebrachten — Stoffe richtet. Denn ich könnte mir einen derartigen Kurs durch die Angliederung einer dasselbe Gebiet erschöpfenden Sonderausstellung, nach rein fachmännischen Gesichtspunkten veranstaltet, ohne Rücksicht auf die schaulustige Menge, noch erfolgreicher denken.

Bei großen Museen bedürfte es dessen nicht einmal. Nur müßte gerade zur ruhigen Lösung strittiger Fragen, die auf einem Kongresse niemals mit voller Sicherheit erfolgen kann, jedem Kursteilnehmer das Recht eingeräumt sein, aus seiner Sammlung Vergleichsmaterial mitzubringen, einschlägige Fragen schon vorher zur Besprechung anzumelden, dem Kursleiter dadurch auch zur Stellungnahme reichlich Zeit und Gelegenheit zu bieten und selbstbestimmte Aufgaben zur Bearbeitung zu übernehmen.

Es scheint mir nicht zweifelhaft, daß von Fall zu Fall auch ernste Sammler zu solchen Fachkursen zuzulassen wären. Sie sind ja die geborenen Spezialisten, verfügen häufig über die besten Kaufgelegenheiten und können gar nicht genug an die Museen gekettet werden. Beiden Teilen zum Nutzen! Gute Sammler zu erziehen ist weniger eine Gefahr als vielmehr ein Segen für die Museen. Natürlich mit Auswahl. Die in ihrer Kunstliebe nur eine Kapitalsanlage erblicken, kommen nicht in Frage. Ihre Nebenbuhlerschaft ist unerfreulich, indes der vornehme Sammler unser natürlicher Bundesgenosse und jeder Unterstützung so wert ist, wie wir der seinigen.

Nur ein Zweifel bedrückt mich: werden sich jene Museumsleiter, die es angeht, auch bereit finden lassen, Zeit und Studien — Anderen zu opfern? Daß dies nicht ohne weiteres, nicht ohne die finanzielle Frage zu berühren, als selbstverständlich vorausgesetzt werden darf, leuchtet jedem ein. Denn schließlich ist sich jeder selbst der Nächste. Indessen besteht ja längst ein fachmännischer Gedankenaustausch nach jeder Richtung, und noch unverwertete Entdeckungen braucht auch ein Kursleiter nicht zu verraten. Seine Erläuterungen werden sich beschränken können: zunächst auf die stückweise Besprechung der wichtigsten vorhandenen Typen, auf ihre technische, künstlerische und geschichtliche Bedeutung, gelegentlich unter Hinweis ihrer Nutzanwendung auf die Gegenwart, auf literarische Nachweise und schwerer zugängliche Behelfe, auf Rückschlüsse nach der Seite des noch Ungeklärten.

So schiene uns ein Fachkurs geradezu unerläßlich für die überwiegende Zahl jener in kleinere Städte verbannten Kollegen, die nur aus Reisen und Literatur neue Anregungen schöpfen und dabei so der nötigen Behelfe entraten müssen. Er wäre zugleich aber in tausend Fragen selbst der Organisation zweifellos von bestem Erfolge begleitet und förderte umgekehrt auch zur Freude des Kursleiters entlegenes, vielleicht bis dahin unerkanntes Material aus windstillen Sammlungen zutage. Als Techniker huldige ich freilich auch bei diesem Vorschlag zur Güte dem alterprobten Grundsatze: Probieren geht über Studieren. Probieren wir's daher einmal mit einem Museumskurs.

Die Amsterdamer Tagung des Museenverbandes wird mir hoffentlich Gelegenheit bieten, schon diesbezügliche Anträge zu stellen.

---

# FEUERSGEFAHR IN MUSEEN

VON

GUSTAV E. PAZAUREK

Was ich diesmal schreibe, ist nicht auf persönliche Erfahrung gestützt. Aber auch keiner meiner Kollegen wäre wohl in der Lage, teuer bezahlte, auf eigene Anschauung gegründete Ratschläge zum besten zu geben. Zum Glück wurde — von dem jüngsten Moskauer Brande abgesehen — keines unserer größeren Museen in den letzten Jahrzehnten von einem nennenswerten Brandunglück heimgesucht. Dies ist offenbar der Grund, daß man in diesem Punkte im allgemeinen zu sorglos ist. Man verläßt sich nur zu gern auf die in jeder Musealstadt gewöhnlich vorzüglich funktionierende Feuerwehr, wenn diese auch nicht überall so tüchtig ausgebildet ist, wie etwa in Hannover, wo der elektrische Automobil-Löschtrain schon 15 Sekunden nach dem Signal zur Ausfahrt bereit ist. Sind auch die Museen selbstverständlich nicht annähernd so gefährdet wie die Theater, so dürfte es doch nicht überflüssig erscheinen, ein wenig zur Vorsicht zu mahnen. Die Analogien mit den Bibliotheken sind nicht ferneliegend, und von diesen sind schon, soweit wir uns zurückerinnern können — ich verweise nur auf den letzten großen Brand in Turin — gar manche ein Raub der Flammen geworden. Der Inhalt der meisten Museen würde aber gewiß einem Feuer nicht minder reiche Nahrung geben. Hierbei muß man nicht nur die zahllosen Spiritus-Präparate der naturwissenschaftlichen Sammlungen im Auge haben, auch die kulturhistorischen Museen beherbergen übergenug leicht brennbare Gegenstände, bei denen eine etwa vorzunehmende Imprägnierung auf alle Fälle unbedingt ausgeschlossen ist.

Die Möglichkeit des Entstehens eines Brandes wird gewiß niemand leugnen. Schon die Verbindung von Sammlungsräumen mit Beamten- oder Dienerwohnungen, mit Kanzleien oder mit Schulräumen, die auch für Abendkurse dienen, schließt nicht jedes Bedenken aus. Auch das tadellose Funktionieren der Zentralheizung ist nicht für alle Zukunft gewährleistet. Hierbei soll von außergewöhnlichen Ereignissen, wie etwa von einer verbrecherischen Brandlegung gar nicht die Rede sein, obwohl z. B. die Rache eines entlassenen Angestellten gewiß nicht in das Reich der Unmöglichkeit gehört. Aber auch die alltäglichen Gefahren haben in den letzten Jahren entschieden zugenommen. Der Wunsch, die Museumsschätze dem Publikum auch in den freien Abendstunden vorführen zu können, wird, so viel triftige Argumente dagegen auch mit Recht ins Treffen geführt werden, immer lebhafter betont und von einflußreichen Stellen befürwortet, und immer mehr Sammlungsräume erhalten eine wenigstens fakultative Beleuchtungsanlage, sodaß z. B. das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, welches nicht einmal in den wenigen Wohnräumen Gas- oder elektrische Leitungen kennt, unter den

großen Anstalten fast schon vereinzelt dasteht. Mit den immer häufigeren elektrischen Drahtleitungen, die selbstverständlich vor den mehrfach geradezu schädlichen Gasbeleuchtungsanlagen bevorzugt werden, ist aber auch trotz aller Sicherungen die Gefahr des Kurzschlusses unvermeidlich. Manche unaufschiebbare Konservierungsarbeiten, auf die wir heutzutage ein größeres Gewicht legen müssen, erhöhen die Feuersgefahr ganz wesentlich. So ist z. B. gegen die zahllosen Insektenschädlinge, die die geschnitzten Holzfiguren oder Möbel, Bucheinbände, Lederarbeiten oder Textilien heimsuchen, das sicherste, uns bisher bekannte Mittel der Schwefelkohlenstoff. Aber bei der eminenten Feuergefährlichkeit dieses Mittels kann eine etwas sorglose Behandlungsweise die nachteiligsten Folgen haben. Auch die immer mehr zunehmenden Sonderausstellungen in Kunstgewerbemuseen, die oft keine getrennten Ausstellungsräume haben, sondern den mitten in den Sammlungen liegenden Lichthof für diese Zwecke in Anspruch nehmen, sind keineswegs ganz unbedenklich. Werden doch hierfür, zumal an einzelnen Orten, leider die Tapeziererkünste in zu gewaltigem Maße in Anspruch genommen. Man schaudert ordentlich vor dem Gedanken, welches Unglück geschehen könnte, wenn man mitunter zwischen all den Lattengerüsten und den leichtesten Baumwollstoffen viele geschäftige Hände den ganzen Abend unmittelbar vor einer Ausstellungseröffnung nicht immer bedachtsam arbeiten sieht.

Soviel ist nämlich sicher: bei einem wirklich größeren Brande wird ein ganzes Museum verloren sein. Was das Feuer nicht vernichtet, wird durch das Wasser zu grunde gehen und auch die keramischen Objekte werden entweder von verkohlten Bordbrettern herabfallen oder bei hastigen Aufräumungsarbeiten in Trümmer gehen. Warten wir doch nicht erst ab, bis ein größerer Unglücksfall uns aus unserer Sorglosigkeit aufrüttelt, sondern treffen wir beizeiten alle nach menschlicher Voraussicht wirksamen Schutzmaßregeln.

Wenn man erst jetzt in der glücklichen Lage ist, einen Museumsneubau zu errichten, wird man naturgemäß ungleich besser auch alle Fragen berücksichtigen können, die mit dem Schutz gegen Feuersgefahr zusammenhängen. Aber auch in den alten Museumsgebäuden wird sich noch manche Vorkehrung treffen lassen, deren Vorhandensein in der entscheidenden Stunde gewiß von größtem Einfluß sein kann. Dementsprechend sollen auch unsere Betrachtungen in zwei Abteilungen zerfallen, je nachdem es sich um projektierte Neubauten oder um längst vollständig eingerichtete Museen handelt. —

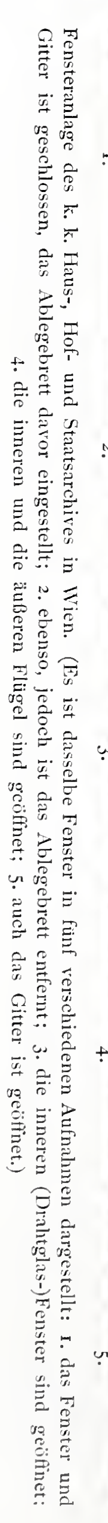
An die Stelle des alten Kastensystems tritt immer mehr das Pavillonsystem — zum Glück, müssen auch wir von unserem Standpunkte sagen. Einer der vielen Vorzüge der dislozierten Gruppeneinteilung, die namentlich für kulturgeschichtliche und kunstgewerbliche Sammlungen in ihrer Bedeutung immer mehr erkannt wird, ist auch die Vermeidung riesiger Dachkonstruktionen, deren Durchschlagskraft bei einem Brande verhängnisvoll werden kann, sowie die verhältnis-

mäßig leichte Lokalisierung eines ausgebrochenen Feuers durch entsprechende Feuermauern mit — nach den Besuchsstunden — automatisch schließenden Eisentüren. Daß man bei einem Neubau von allen Verbesserungen, die uns die Technik der letzten Jahre brachte, den ausgiebigsten Gebrauch zu machen hat, ist selbstverständlich; in solchen Dingen Einschränkungen zu fordern, wäre eine sehr übel angebrachte Sparsamkeit. So wird man für alle Decken Zement mit Eiseneinlagen verwenden müssen. Desgleichen wird man das Drahtglas (z. B. aus Neusattl bei Elbogen) möglichst umfangreich anwenden. Ein Dach aus diesem, gegen Flugfeuer unempfindlichen, selbst gegen starke Hammerschläge widerstandsfähigen Material, wie dies z. B. das in allen einschlägigen Fragen vielfach musterhafte neue k. und k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien besitzt, wird sich im Ernstfall sicher besser bewähren, als etwa das ebenfalls gegen Flugfeuer eingerichtete Röhrensystem auf dem Dache der Mitchell-Library in Glasgow, wo nach dem Öffnen eines im Keller befindlichen Hahnes das Wasser aus den Dachröhren herausfließt.

Als hauptsächlichstes Baumaterial wird nebst dem Stein das Eisen zu gelten haben. Gewöhnlich werden hier die königliche Bibliothek in Stockholm, ferner die Historical Society in Chicago, die sich nach zwei großen Bränden zu den radikalsten Schutzmaßregeln entschloß, ferner die Academy of Sciences, ebenfalls in Chicago, sowie das genannte Wiener Archiv als die hauptsächlichsten Musterbeispiele moderner, feuersicherer Depotbauten hingestellt. Aber abgesehen von den durch 11 Etagen gehenden, nur dreimal unterbrochenen Rostanlagen des Wiener Neubaues, gegen die bei einem Brande wohl noch größere Bedenken geäußert werden müßten, als gegen das bescheidenere Weimarer Vorbild, macht die moderne Technik mit Recht darauf aufmerksam, daß man in der Verwendung des Eisens auch zu weit gehen könne.[1]) Einerseits kommt hier das außerordentliche Wärmeleitungsvermögen des Eisens in Betracht, andererseits die gewaltige Ausdehnung im Feuer, die alle Konstruktionen biegt und verkrümmt. Namentlich für Treppenanlagen hat sich, wie ein Versuch in Karlsruhe 1903 bestätigte, das Eisen schlecht bewährt, wenn auch die Eisentreppe in Verbindung mit unverbrennbaren Stoffen besseren Widerstand leistete, als eine einseitige Steintreppe, deren Tritte schon nach wenigen Minuten sprangen und herabfielen. Bei dem genannten Karlsruher Versuch war man über die relative Widerstandsfähigkeit von Hartholztreppen mit verputzten Unterschichten überrascht. Dessenungeachtet wird man sich zu einer bedeutenderen Heranziehung von Bauholz nur schwer entschließen und muß es unbegreiflich finden, daß eine unserer hervorragendsten, sonst bestein-

[1]) Bei dem letzten großen Brand in Baltimore (Februar 1904) bewährten sich nur jene großen Eisenkonstruktionen, die mit starken, glatten Terrakotta-Platten verkleidet waren. Für die näheren technischen Studien sei auf die jüngst erschienene Schrift des Hamburger Ingenieurs H. Hagn: Schutz von Eisenkonstruktionen gegen Feuer (Berlin, Julius Springer, 1904) hingewiesen.



Fensteranlage des k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchives in Wien. (Es ist dasselbe Fenster in fünf verschiedenen Aufnahmen dargestellt: 1. das Fenster und Gitter ist geschlossen, das Ablegebrett davor eingestellt; 2. ebenso, jedoch ist das Ablegebrett entfernt; 3. die inneren (Drahtglas-)Fenster sind geöffnet; 4. die inneren und die äußeren Flügel sind geöffnet; 5. auch das Gitter ist geöffnet.)

gerichteten, erst kürzlich eröffneten Gemäldesammlungen sämtliche Wände aller Räume unter dem Stoffbezug vollständig mit Holz verkleidet hat, was für die unermeßlichen Schätze eine außerordentliche Gefahr bedeutet. Die unvermeidlichen Holzteile wird man am besten aus dem australischen Jarrahholz anfertigen lassen, das erst jüngst für die Landungsanlage von Queenborough verwendet worden ist, oder aus dem tropischen Karriholz oder aus dem Holze des nordamerikanischen Mammutbaumes, den man auch bei uns heimisch zu machen bestrebt ist. Andere Materialien, die dem Feuer den erfolgreichsten Widerstand leisten, sind noch nicht viel über die Stadien der Versuche hinausgekommen. Eines der ernstesten dürfte das aus feinem Sand, Koks und Sägespänen bestehende Siloxikon sein, welches der Entdecker des Carborunds, Acheson, bereits fabrikmäßig herstellt und dem selbst Temperaturen von mehr als 1400 Grad nichts anhaben können. Inwieweit solche Materialien auch in Museumsneubauten erfolgreich verwendet werden können, wird uns erst die Zukunft lehren. Jedenfalls wird aber ein Museumsvorstand, der erst vor einem Neubaue steht, nichts unterlassen, um sich durch rechtzeitige, von seinen technischen Ratgebern zu unternehmende gründliche Versuche hoffnungsvolle Errungenschaften nicht entgehen zu lassen.

Man hüte sich aber vor allzu komplizierten Neuerungen. Die Erfahrung lehrt, daß auch die theoretisch am schönsten ausgeklügelten Schutzmaßregeln bei der allgemeinen Kopflosigkeit im Momente der Gefahr vollständig versagen. Ich wünsche sehnlichst, daß z. B. dem Museum in Antwerpen eine ernste Prüfung erspart bliebe. So großartig

die Einrichtung der Falltüren, welche das rasche Beseitigen wertvoller Gemälde in unterirdische Depots ermöglichen sollen, auch sein möge, bei einem großen Brande würden die Falltüren von Antwerpen aller Voraussicht nach ebensowenig in Funktion treten, wie so viele, ungleich einfachere Institutionen, die auch manches Theater hätten retten können, aber in der planlosen Verwirrung ganz übersehen wurden.

Da in den meisten Städten, in denen sich Museen befinden, mehr oder weniger zweckentsprechende Wasserleitungen vorhanden sind, wir somit so ziemlich allgemein über die Aera der vorsintflutlichen Wasserfässer und Feuereimer hinausgekommen sind, dürfte auch die Frage einer Wasserhofanlage, wie sie noch Essenwein für das Nürnberger Germanische Museum für unentbehrlich hielt, ihren Reiz endgültig verloren haben. Wer die jeder Hygiene spottenden Verwaltungsräume des genannten Museums kennen gelernt hat, wird sich wohl hüten, einen solchen, keineswegs immer reinlichen Wasserspiegel ebenfalls verantworten zu sollen. Große Feuchtigkeit zählt zu den Hauptfeinden ganzer großer Gruppen von Museumsobjekten, weshalb es im höchsten Grade gefährlich ist, den ohnehin vielfach übergroßen Feuchtigkeitsgehalt der Atmosphäre noch durch künstliche Ausdünstungsflächen zu erhöhen. Wasserbassinanlagen in einer gewissen Respektsentfernung vom Museum werden sich dagegen nicht nur aus dekorativen Gesichtspunkten, sondern auch mit der Nebenabsicht der Vorsorge in Feuersnöten, wenn genügend Raum vorhanden ist, glücklich anlegen lassen. —

Schon bestehende und eingerichtete Museumsanlagen wird man nur in den seltensten Fällen radikal ändern können. Überall aber werden sich ohne sonderliche Schwierigkeiten Vorkehrungen treffen lassen, welche die Entstehung oder wenigstens die Verbreitung eines Schadenfeuers sehr gut zu verhindern vermögen, und gar manche Museen, die ihre diesbezüglichen Mißstände — ohne daß ich sie darauf aufmerksam zu machen brauche — sehr wohl kennen werden, täten sehr gut daran, die notwendigen Verbesserungen nicht auf die lange Bank zu schieben. Mit der gelegentlichen Aufstellung einiger Extincteure ist noch keineswegs alles getan. Alle diese Apparate, die auf der plötzlichen Entwicklung von Kohlensäure beruhen, können trotz aller Verbesserungen der letzten Jahre, doch nur ein Feuer in seinen ersten Anfängen zum Stillstande bringen. Gegen unvermutet in den entlegensten Räumen entstehende und beim Ausbruch schon ziemlich verbreitete Brände muß man sich anderweitig zu schützen suchen. Automatische, elektrische Feuermelder, wie sie z. B. bei der letzten Dresdener Städteausstellung zu sehen waren, werden gute Dienste verrichten können. In Chicago stehen, in den Dachräumen verteilt, besondere Quecksilberthermostaten. Über die Vorzüge beziehungsweise Nachteile der einzelnen Systeme kann man sich leicht Rats erholen; uns würden diese Erörterungen hier doch etwas zu weit führen. Die

Hauptsache bleibt, daß man die vollständige Gebrauchsfähigkeit aller derartigen Einführungen in bestimmten, nicht zu langen Zeiträumen immer wieder kontrollieren läßt, ebenso die Blitzableiteranlage, die Hydranten, Schläuche u. dgl., um jeden sich ergebenden Anstand sofort beseitigen zu können. Deutlich sichtbare Zigarrenablagen sollten gleich beim Eintritt in keinem Museum fehlen, da sonst die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, daß glimmende Zigarrenreste, die sparsame Museumsbesucher absichtlich zu verstecken pflegen, ein erst später wahrnehmbares Unheil anrichten können. Inwieweit man einzelne Schränke durch dicke Lagen von Asbestpapier zu isolieren hätte, wird von den brennbaren Stoffen der Umgebung abhängig sein. An die Stelle freistehender Bordbretter würde ich an einzelnen Orten lieber Drahtglastafeln vorschlagen, zumal diese auf besondere Bestellung jede beliebige Farbe, sowie eine mattgeätzte Oberfläche erhalten können; bei leicht zerbrechlichen Gegenständen, namentlich aus der keramischen Gruppe, wären Drahtglastafeln etwa auch im Inneren der Schränke, die, wo nur irgend möglich, nicht mehr aus Holz, sondern nur aus bruniertem Eisen herzustellen sind, mit Vorteil zu verwenden.

In jedem Museum wird der praktische Feuerwehrmann manches entdecken können, was sich ohne Schwierigkeiten verändern läßt, und auf manche Eventualitäten aufmerksam machen können, an die die Museumsbeamten zufällig nicht gedacht haben. Deshalb empfehle ich, überall bei nächster Gelegenheit das betreffende Feuerwehrkommando zu einer Konferenz einzuladen, wie ich dies bereits nicht ohne Erfolg im Nordböhmischen Gewerbemuseum durchgeführt habe. Dabei soll keineswegs ein »Aesthetik-Unterricht der Feuerwehrsleute« vorgeschlagen werden, wodurch gegenwärtig in der Lake Shore Drive von Chicago die Feuerwehr über die wertvollsten Kunstobjekte aufgeklärt wird, um diese bei einem Brande im Nobelviertel zuerst und mit der entsprechenden Sorgfalt retten zu können. Von einer solchen Belehrung der Feuerwehr dürfen wir uns nicht viel versprechen. Dagegen sollen die Museumsbeamten vom Chef der Feuerwehr manches lernen, zu welchem Behufe sämtliche Räume, von den Kellern und Depotsräumen bis hinauf unters Dach, gemeinsam zu inspizieren sind, wobei ein Feldzugsplan für den Ernstfall (mit allen erdenklichen Suppositionen) aufzustellen ist. Eine derartige Konferenz wird von Zeit zu Zeit, besonders bei einem Wechsel des Feuerwehrkommandos und im Kommando der Steigerabteilung zu wiederholen sein. In Reichenberg waren es nur wohlfeile Kleinigkeiten, welche nach der letzten Feuerwehrkonferenz zu ändern waren; dennoch waren diese Stunden sehr lehrreich. Das wichtigste Ergebnis solcher Beratungen dürfte das sein, daß man in die Lage versetzt wird, den im Hause wohnenden, daher bei dem Feuerausbruch zuerst beteiligten Aufsehern oder Dienern zweckentsprechende Verhaltungsmaßregeln zu erteilen, was in dem einen oder dem anderen Falle gegen das Feuer selbst zu veranlassen ist und wie auch den in der allgemeinen Verwirrung nur

zu leicht möglichen Diebstählen durch unberufene »Retter« am besten entgegengearbeitet werden kann.

Obwohl die Versicherungsgesellschaften bisher fast ausnahmslos die nicht unbedeutenden Prämien in Gemütsruhe eingestrichen haben, gibt es doch einige Sammlungen, wie die Wiener k. und k. Hofmuseen, deren Millionenwerte sie sich nicht zu versichern getrauen. In allen anderen Fällen mag ja eine Versicherung wenigstens einen gewissen Grad von Beruhigung gewähren, namentlich wenn damit, wie dies in Amerika üblich ist, auch ein ununterbrochener scharfer Kontrolldienst verbunden ist. Aber kein Museum wird sich auf eine Versicherung allein verlassen können. Abgesehen von der Unersetzlichkeit verschiedener Objekte, deren absoluter Wert sich, namentlich wenn es sich um Unica handelt, ziffernmäßig gar nicht ausdrücken läßt, haben die Inventarwerte bei den vielfachen Modeschwankungen der Antiquitätenpreise nur bedingte Geltung. Da aber gerade die in den Inventaren genannten Summen der Versicherung gewöhnlich zu grunde liegen, ist ein Überprüfen der Zahlen mindestens in jedem Jahrzehnt dringend empfehlenswert. Bei der fortwährend steigenden Tendenz der Preise für bessere Antiquitäten ist wenigstens schon in dem Versicherungsvertrag ein prozentueller Aufschlag zu den verzeichneten Inventarwerten, die ja gewöhnlich mit den seinerzeitigen Einkaufspreisen zusammenfallen, auszubedingen. Daß die für den Ersatzfall ausschlaggebenden Inventare in feuersicheren Kassen aufzubewahren sind, liegt auf der Hand. In Reichenberg geht die Vorsicht noch weiter, indem hier noch ein ganz kurzer Inventarauszug, der sonst nichts enthält als die Nummern der Gegenstände und ihre Werte, bei einem Vertrauensmann außerhalb des Museums hinterlegt ist.

Notwendig erscheint es, auf den unangenehmen Umstand hinzuweisen, daß man mit manchen Schutzvorrichtungen gegen die Feuersgefahr in ein Dilemma mit entgegengesetzten Maßregeln gerät, welche die anderweitige Sicherstellung der Musealschätze erheischt. Es ist sehr bedauerlich, daß die Schutzmaßregeln gegen Feuersgefahr so wenig Gemeinsames haben mit jenen zum Schutze gegen Einbruch. Wenn, wie im naturhistorischen Museum zu Paris, die Beamtenräume in Nebengebäuden abgesondert untergebracht sind, mag ja mancher Anlaß zur Entstehung eines Brandes wegfallen. Noch viel empfindlicher ist jedoch der damit zusammenhängende Mangel einer ununterbrochenen Beaufsichtigung. Wenn an einem Museumsgebäude, wie z. B. in zwei diagonal gegenüber liegenden einspringenden Ecken der alten Pinakothek in München, vom Fußgesims bis zum Dache Feuerleitern hinaufführen, mag das bei einem Brande sehr ersprießlich sein. Im allgemeinen wird man es sich jedoch hundertmal überlegen, dieses Beispiel sonst nachzuahmen, da man durch außen angebrachte Leitern namentlich bei Museen, die kleinere, bequemer verwertbare Objekte beherbergen, zweifellos häufiger den Dieben einen noch größeren Gefallen erweisen könnte, als vielleicht

einmal der Feuerwehr. — Dieselbe Bewandtnis hätte es auch mit der ausdrücklichen Hervorhebung sämtlicher wertvollster Stücke für etwaige Ausräumungsarbeiten im Falle eines Brandes. Wenn das, was nur die im Hause wohnenden Aufseher zu wissen brauchen, für jeden ersten besten Langfinger in der bequemsten Weise hervorgehoben werden würde, hätten die nächtlichen Besucher denn doch eine zu mühelose Orientierung; ohnedies sind viele der wesentlichsten Stücke schon durch ihre bevorzugte Aufstellung genügend gekennzeichnet. — Mit den Fenstervergitterungen der Erdgeschoßräume verhält es sich ähnlich; bei eventuellen Ausräumungsarbeiten sind sie äußerst hinderlich, gegen die Einbrecher dagegen gewöhnlich unentbehrlich. Für diesen Fall zeigt uns das bereits eingangs erwähnte Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien den richtigen Ausweg (vgl. Abb.). Hier sind die Vergitterungen in ihrem großen Mittelteile von innen mit einem Schlüssel aufsperrbar, sodaß sie in der Not nicht im geringsten stören. Nicht immer ist es jedoch so leicht, den Schutz gegen Feuersgefahr mit jenem gegen Einbruch zu verbinden. Wenn wir nun bei manchen Maßregeln vor ein »entweder-oder« gestellt werden, dann werden wir wohl nicht schwanken, uns gegen die nächstliegende Gefahr zu wenden, und dies ist ohne Zweifel der Diebstahl. Aber sowohl gegen Einbruch, als auch gegen Brandgefahr gibt es ein erprobtes Mittel, das besser ist, als alle Schutzvorrichtungen, die wir bereits kennen oder die uns noch die Zukunft bescheren mag. Dies ist die ununterbrochene Beaufsichtigung durch gewissenhafte Beamte und genügend zahlreiche, aufmerksame und treue Diener. Wo dieses Moment einiges zu wünschen übrig läßt, werden auch die best ausgeklügelten anderweitigen Institutionen, die unter steter fachmännischer Bewachung von hervorragendster Wichtigkeit werden können, fruchtlos bleiben.

---

# ZUR FEUERVERSICHERUNG DER KUNSTWERKE UND ALTERTÜMER IN DEN MUSEEN

VON

HANS LEHMANN

Ob man die Kunstgegenstände und Altertümer in den Museen überhaupt gegen Feuersgefahr versichern soll, ist eine prinzipielle Frage, über die man verschiedener Ansicht sein kann. Wir gehen darauf hier nicht ein, sondern nehmen an, man wünsche eine Versicherung.

Wie Allen, die sich mit dieser Frage schon beschäftigten, bekannt sein wird, enthalten die Statuten der Versicherungsgesellschaften, wenigstens soweit sie zu meiner Kenntnis gelangten, keine besondern Bestimmungen über die Grundsätze, welche für die Schadenermittelung bei einem Museumsbrande zur Anwendung kommen sollen. So sagen z. B. die der schweizerischen Mobiliarversicherungsgesellschaft bloß:

»Von Kunstgegenständen, sowie von Antiquitäten, Seltenheiten und dergleichen, deren Wert nur nach der Liebhaberei und nicht nach bekannten laufenden Preisen bestimmt werden kann, muß, wenn der Anschlagswert Frs. 3000 übersteigt, dem Bezirksagenten ein spezifiziertes, den Wert jedes einzelnen Gegenstandes enthaltendes Verzeichnis eingereicht werden, und zweckmäßig wäre die Beifügung eines Befindens von Sachverständigen.«

Die Baseler Feuerversicherungsgesellschaft hält Goldgeräte, Präziosen, Taschenuhren, Spitzen, Cachemires, Skulpturen und sonstige Kunstsachen, sowie alle Gegenstände, die einen Liebhaberwert haben, nur dann versichert, wenn sie in der Police einzeln und mit ihrer Wertangabe benannt sind. — Die französische Gesellschaft »Phönix«, mit Hauptsitz in Paris, drückt sich ähnlich aus, indem sie sagt:

»Silberzeug, Spitzen, Cachemir, Juwelen, Edelsteine und feine Perlen, Medaillen, Gemälde, Bildsäulen und überhaupt seltene und kostbare Gegenstände, sie seien beweglich oder unbeweglich, können nur versichert werden, wenn eine besondere Summe zur Garantie für jede dieser verschiedenen Arten von Gegenständen bestimmt worden ist.«

Bei so allgemein gehaltenen Bestimmungen bezüglich der Grundsätze über die Schadenersatzvergütung dürfte es darum für die Leser dieser Zeitschrift nicht ohne Interesse sein, zu vernehmen, welche Erledigung diese Angelegenheit in zwei mir bekannten Fällen in der Praxis fand.

Wohl am meisten gefährdet sind die Museen zur Zeit, da Handwerker und besonders solche, die mit offenem oder Kohlenfeuer zu arbeiten haben, sich in dem Gebäude oder auch nur auf den Dächern befinden. So kam es denn auch, daß während der Installation des schweizerischen Landesmuseums am 6. März 1897 in einem der gotischen Originalzimmer von 1507 während der Mittagszeit ein Brand ausbrach, welcher den größten Teil der geschnitzten Balkendecke und einen ansehnlichen der flachgeschnitzten Wandfriese zerstörte oder doch stark beschädigte. Nur der glückliche Umstand, daß während der Mittagspause und nach Weggang der Arbeiter am Abend aus dem künftigen Aufsichtspersonal des Museums, soweit man es schon angestellt hatte, ein Wachtdienst organisiert war, infolgedessen die Gefahr rechtzeitig entdeckt wurde und ohne fremde Hilfe beseitigt werden konnte, verhütete größern Schaden. Der schuldige Arbeiter, welcher die Kohlen seines Lötapparates, in der Meinung, sie seien erloschen, zu den andern in den Vorratskessel geleert und diesen hinter eine als Schrank eingerichtete Täferwand des Zimmers gestellt hatte, wo sie aufs neue zu glühen anfingen und den Brandausbruch verursachten, wurde von den Gerichten, trotz Appellation, wegen fahrlässiger Brand-

stiftung, jedoch unter mildernden Umständen, zu einer Buße von Frs. 50 und den Gerichtskosten verurteilt. Zur Zeit des Brandunfalles waren die im Museum zum Teil bleibend eingebauten, zum Teil magazinierten Altertümer bei der schweizerischen Mobiliar-Versicherungsgesellschaft seit nicht ganz zwei Monaten gegen eine Jahresprämie von Frs. 240 zum Totalbetrage von Frs. 400000 versichert. Der Vertrag war auf Grund der Kaufpreise, bei Geschenken und Depositen auf Grund der Schätzungen in den amtlichen Inventuren abgeschlossen worden, im übrigen lediglich nach den allgemeinen Vorschriften. Dabei muß aber bemerkt werden, daß damals verschiedene größere und kleinere Kollektionen von Altertümern jeweilen nur unter einer Nummer und mit einer Gesamtsumme in den Inventaren aufgeführt waren, sodaß also in dieser Beziehung den Vorschriften der Gesellschaft nicht entsprochen wurde. Dies traf auch für die drei gotischen Zimmer zu, von denen das eine durch den Brandausbruch beschädigt worden war, und deren Gesamtschätzung Frs. 10000 betrug. Trotzdem entrichtete die Versicherungsgesellschaft ohne Anstand den Museumsbehörden die von ihnen verlangte Entschädigungssumme von Frs. 8000, d. h. also nicht nur das Maximum einer Einzelschätzung, wie sie nachträglich hätte vorgenommen werden können, sondern auch die Auslagen für die Installation. Ein größeres Entgegenkommen kann jedenfalls von einer Versicherungsgesellschaft nicht beansprucht werden, namentlich dann, wenn sie an Prämien noch so gut wie gar nichts bezogen hat.

Anders verhielt sich die Sache in einem zweiten Fall, der vielleicht auch von besonderem Interesse für die Privatsammler von Antiquitäten sein dürfte.

Am 15. Dezember 1902 brannte in einer ostschweizerischen Stadt ein Hotel teilweise nieder. Kurze Zeit darauf erging von dem Brandbeschädigten die Bitte an mich, als Sachverständiger eine Expertise über den Schaden vorzunehmen, der ihm bei diesem Anlasse durch die teilweise oder ganze Zerstörung von Möbeln mit antiquarischem Werte erwachsen sei. Diesmal war das Mobiliar bei einer andern schweizerischen Gesellschaft versichert und es interessierte mich daher umso mehr, zu sehen, welche Grundsätze sie bei der Abschätzung des Schadens geltend machen werde. In der Tat nahm die Erledigung dieser Angelegenheit keinen so glatten Verlauf. Zunächst war in der Polize nur die Gesamtsumme für die versicherten alten Möbel eingetragen, was den Vorschriften widersprach. Da aber der Brandbeschädigte beweisen konnte, daß seinerzeit jedes Möbel einzeln eingeschätzt worden war, wofür sich noch eine bezügliche Aufzeichnung fand, deren Eintragung an zuständiger Stelle von den Versicherungsbehörden vergessen worden war, so wurde diesem Umstande keine weitere Bedeutung zugemessen. Dagegen machte der Vertreter der Gesellschaft die Ansicht geltend, es seien für die Ermittelung des Schadenersatzes nicht die Schätzungssummen maßgebend, zu welchen die einzelnen Objekte versichert

worden seien, sondern der effektive Verkaufswert, den dieselben zur Zeit des Brandunglückes besaßen. Dabei dürfe seitens des Versicherten die Absicht auf irgend welchen Gewinn nicht zu Tage treten. Man stellte demnach die Antiquitäten auf die gleiche Basis, wie die gewöhnlichen Gebrauchsobjekte und die Maschinen, welche natürlich durch die tägliche Benutzung leiden und durch das Alter an Wert verlieren.

Demgegenüber machten wir geltend, daß für die Schadenermittelung bei Altertümern ganz andere Gesichtspunkte aufgestellt werden müssen. Als Basis für die Höhe der Entschädigung können unter allen Umständen nur die Schätzungssummen für die einzelnen Objekte gelten, nach denen auch die Höhe der von dem Versicherten zu entrichtenden Jahresprämie berechnet worden sei. Selbst wenn nicht bestritten werde, daß die Möbel hoch eingeschätzt wurden, so falle das hier nicht in Betracht; denn wenn die versichernde Gesellschaft diese Summen jetzt zu hoch finden sollte, so hätte sie anläßlich der Erstellung der Police reklamieren, respektive damals ein Gutachten Sachverständiger einholen müssen. Im übrigen aber lasse sich der Verkaufswert einer Antiquität nicht nachträglich durch eine bestimmte Summe fixieren, da derselbe von der Gunst der Umstände abhänge. Dabei konnte der Brandbeschädigte beweisen, daß es ihm bis jetzt gelungen war, verschiedene alte Möbel zu Preisen an den Mann zu bringen, um die ihn die Antiquitätenhändler beneiden durften.

Allein das war nicht der einzige Anstand. Bei der Ermittelung des Minderwerts dieser Antiquitäten infolge teilweiser Zerstörung durch Brand machte der Vertreter der Gesellschaft die Offerte, die Kosten für die Restauration zu übernehmen, d. h. mit andern Worten, der Versicherer stellte auch hier wieder das antiquarische Möbel auf die gleiche Basis, wie den gewöhnlichen Gebrauchsgegenstand. Darauf konnte natürlich nicht eingetreten werden, aus dem einfachen Grunde, weil der Minderwert einer Antiquität infolge teilweiser Zerstörung durch die Restauration nicht ausgeglichen wird. Denn daß z. B. ein halb verbrannter Schrank, auch wenn er restauriert ist, fast keinen Antiquitätenwert mehr besitzt, sondern nur den viel geringern eines Gebrauchsmöbels, und daß selbst, wenn nur einzelne Teile ersetzt werden müssen, der Antiquitätenwert um ein Bedeutendes sinkt, das braucht unter Fachleuten nicht weiter erörtert zu werden. Allein die Gesellschaft teilte diese Ansicht nicht und ging darum auf die Entschädigungssumme, welche wir für diese beschädigten Möbel in Vorschlag brachten, nicht ein. In der Folge kam es dann zu einem Prozesse und schließlich zu einem Vergleiche.

Dieser Fall war für mich außerordentlich lehrreich, denn er bewies, wie es auch den Museen gehen könnte, sofern nicht von Anfang an besondere schützende Vereinbarungen getroffen wurden.

Daß auch in den andern Staaten die Erfahrungen, welche man mit den Versicherungsgesellschaften macht, unbefriedigende sind, beweist eine Notiz in dem in London erscheinenden »Burlington Magazine« (vol. VI, No. 23, p. 345). Nachdem der Herausgeber schon früher über den unbefriedigenden Stand der bestehenden Assekuranzgesetze gesprochen hatte, macht er darauf aufmerksam, daß kürzlich die »Alliance Assurance Company« einen gegen sie gerichteten Anspruch bestritt, indem sie Vermutung einer Fälschung des bezüglichen Objektes aussprach. Zwar mußte sie später diesen Verdacht als unbegründet widerrufen, allein es zeigt uns dieser Vorfall immerhin, mit welchen Einwänden man unter Umständen zu rechnen hat, wenn sich eine Versicherungsgesellschaft ihren Verpflichtungen entziehen will. Denn nach den bestehenden englischen Gesetzen scheint es, daß, wenn ein Besitzer sich mit einer Gesellschaft über die Versicherung eines Objektes einigt und auf Grund der akzeptierten Schätzung jahrelang die Prämie zahlt, sie dennoch im Falle eines Schadens von dem Versicherer die Erbringung des Beweises für den Versicherungswert (onus probandi) verlangen kann, selbst dann, wenn sie überzeugt ist, daß ein beabsichtigter Betrug nicht vorliegt. Dabei steht es ihr frei, den Entscheid eines öffentlichen Gerichtes zu vermeiden, wenn sie das in den Vertragsbedingungen vorgesehene Schiedsgericht anruft. Mit Recht findet der Autor des »Burlington Magazine« diese Zustände lächerlieh und fordert darum seine Landsleute auf, sich vor dem Eingehen eines Kontraktes von der Versicherungsgesellschaft zuerst die nötigen Garantien geben zu lassen, daß die Entschädigung in dem Sinne erfolgen werde, wie es im Willen des Versicherers beim Abschlusse des Vertrages lag. Dabei wird noch bemerkt, daß ein Kunstfreund, der seine Gemälde beim »Lloyd« versichert hatte, den Betrag der Police ohne jede Schwierigkeit ausbezahlt erhielt.

Nach dem Gesagten glauben wir, nicht weiter ausführen zu müssen, von welcher Wichtigkeit die präzise Sicherstellung der Grundsätze für die Ermittelung des Schadenersatzes bei Museumsbränden ist, und ebensowenig, daß die zur Zeit bestehenden Vorschriften für die Bedürfnisse der Museen nicht ausreichen. Dabei erlauben wir uns, noch auf einige andere Gesichtspunkte aufmerksam zu machen.

Da mit der Zeit die jährlichen Prämiensummen für die Versicherung des Inhaltes größerer Museen sich in die Tausende belaufen, so wird man unwillkürlich vor die Frage gestellt, bis zu welcher Grenze es sich empfehle, überhaupt die Objekte zu versichern und welche Gesichtspunkte bei einer solch begrenzten Versicherung bezüglich der Entschädigungsansprüche ins Auge gefaßt werden müssen. Sodann darf die Versicherung, wenn sie einmal eine gewisse Summe übersteigt, statutengemäß nicht von einer Gesellschaft allein übernommen werden, was dann zur Folge hat, daß dieselbe andere mit heranzieht. So sind z. B. die Altertümer des schweizerischen Landesmuseums zur Zeit bei drei Gesellschaften ver-

sichert. Da nun aber die Grundsätze, nach welchen die Entschädigung stattfinden soll, nicht genau übereinstimmen, so fragt es sich, welche der Gesellschaften hier das ausschlaggebende Wort zu sprechen hat. Wie dieselben dann unter sich an der Schadenersatzsumme partizipieren, kann den Museumsvorständen gleichgültig sein.

Hätten wir nicht im zweiten Falle unsere schlimmen Erfahrungen gemacht, so würden wir der Frage des Versicherungswesens kaum eine größere Bedeutung zugemessen haben, umso weniger, als das erste Mal die Angelegenheit mit einer Zuvorkommenheit erledigt wurde, die uns auch für die Zukunft die volle Gewähr für eine befriedigende Lösung, selbst bei unzureichenden Vorschriften, zu bieten schien. Umso mehr erachten wir es darum als Pflicht, unsere Kollegen darauf hinzuweisen, auf welche Schwierigkeiten man stoßen kann, wenn dieses Entgegenkommen seitens der Versicherungsgesellschaften nicht herrscht.

# DREHBARER SCHAUKASTEN

VON

HEINRICH LENZ

In der Schausammlung des Naturhistorischen Museums zu Lübeck habe ich vor einigen Jahren einen drehbaren Schaukasten für Paradiesvögel aufgestellt, und demselben vor kurzem einen zweiten für Kolibris und andere farbenprächtige, kleinere Schmuckvögel hinzugefügt. Um die Schönheit und den Farbenglanz voll zur Anschauung zu bringen, kommt es bei diesen Gegenständen bekanntlich ganz darauf an, wie und unter welchem Winkel das Licht darauf fällt. Bei einem fest stehenden, noch so gut aufgestellten und beleuchteten Paradiesvogel oder Kolibri ist es nicht möglich, seine volle Schönheit, den Glanz seiner Federn und den oft ganz überraschenden Wechsel der Farben bei wechselnder Beleuchtung dem Beschauer vor Augen zu führen. Selbst die sonst so raffiniert aufgestellten Paradiesvögel der Dresdener Sammlung lassen nach dieser Seite zu wünschen übrig. Ich glaube nun diesem Mangel dadurch abgeholfen zu haben, daß ich den gut beleuchteten, etwa 2 m von einem hohen, großen Fenster entfernt aufgestellten eisernen Schaukasten so einrichtete, daß der Museumsbesucher denselben mit Leichtigkeit während des Beschauens herumdrehen kann. Was ich beabsichtigte, scheint mir erreicht, und Mißbrauch ist bisher nicht getrieben worden. Da mir in keinem der von mir besuchten mittel-

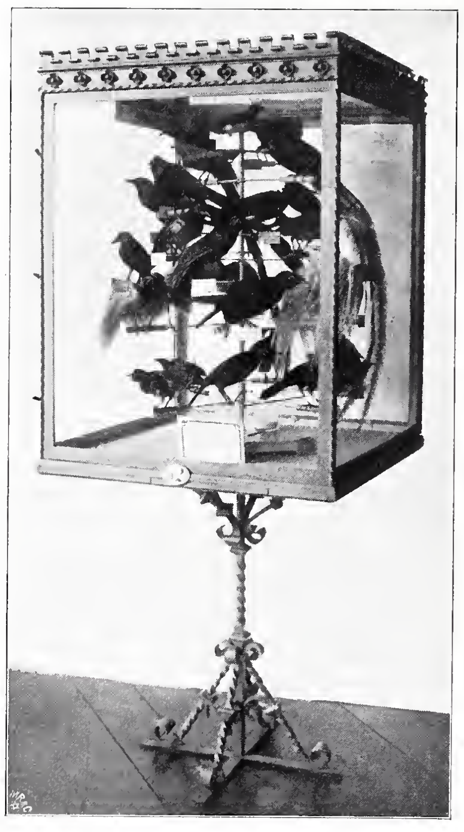


Abbildung 1.

europäischen Museen eine derartige Vorrichtung zu Gesicht gekommen, gebe ich zu Nutz und Frommen der in ihrer Bedeutung immer mehr erkannten Schausammlungen nachstehende Abbildungen und Beschreibungen.

Der Schaukasten für Paradiesvögel (Abb. 1) ist rechteckig, 80 cm breit und 100 cm hoch; seine Grundfläche ist quadratisch und vom Fußboden 90 cm entfernt. Getragen wird der Kasten durch eine Mittelsäule, von welcher nach unten und oben je vier schräge Steifen abgehen, um dem Ganzen die nötige Festigkeit zu geben. Von der Mittelsäule geht in den aus einem Eisenrohr bestehenden unteren Teil des Fußes ein runder, abgedrehter Stahlzapfen von 25 cm Länge hinein, um den der ganze obere Teil gedreht werden kann. Der Fuß ist auf dem Boden festgeschraubt.

Im Innern des Schaukastens steht ein herausnehmbarer Ständer mit einer runden, eisernen Mittelsäule, auf welche beliebig viele Ringe aufgeschoben werden können. Jeder Ring trägt vier, mit Schraubengewinde versehene Öffnungen, in welche die ebenfalls an den Enden mit Gewinde versehenen, dünnen Eisenstäbe eingeschraubt werden, um mit ihnen zugleich den Ring auf der Mittelsäule an jeder beliebigen Stelle festklemmen zu können. Die Eisenstäbe sind von verschiedene Länge, können auch, wenn nötig, gebogen werden wie es die Stellung des Vogels erfordert. Auf das äußere Ende ist ein runder Holzstab von etwa 1 cm Dicke und 5—10 cm Länge geschraubt, der dem Vogel als Sitz dient und zugleich die kleine gedruckte Etikette trägt. Wem die Etiketten das

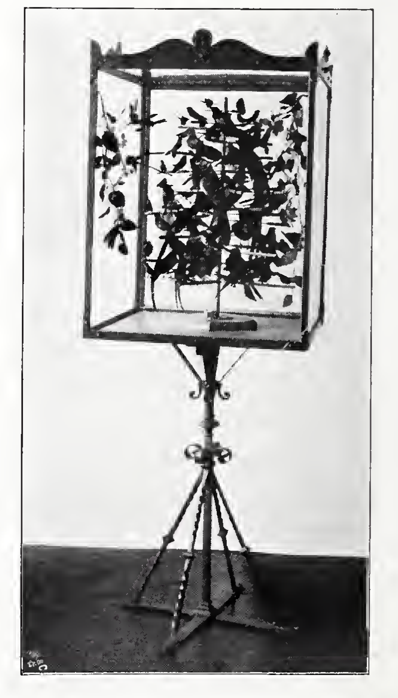


Abbildung 2.

Gesamtbild zu sehr stören sollten, der kann kleine, runde Nummerschilder an den Enden anbringen und eine entsprechende Namentabelle neben dem Kasten aufhängen lassen.

In dem Paradiesvogelkasten sind neben den eigentlichen Paradiesvögeln auch Paradieselstern aufgestellt; in dem Kolibrikasten (Abb. 2) einige derselben vor künstlichen Blumen schwebend dargestellt. In diesem kleineren Kasten habe ich von der soeben erwähnten Anbringung von Nummern Gebrauch gemacht.

Die eine Seitenwand des Kastens ist abnehmbar. Der Verschluß geschieht durch 8 Flügelschrauben, welche leicht mit der Hand gelöst und angezogen werden können; eine Baumwolleneinlage dient als Dichtung.

☛ **Die Herren Kollegen werden gebeten, den Herausgeber durch Mitteilungen über Vorkommnisse auf dem Gebiet des Museumswesens zu unterstützen. Nur so wird es ihm möglich sein, zuverlässige Nachrichten und eine ausreichende Übersicht in den folgenden Abteilungen zu geben.**

# MUSEUMSCHRONIK

(VOM 15. DEZEMBER 1904 BIS 1. MÄRZ 1905)

## I. GRÜNDUNGEN. ERÖFFNUNGEN

**Aix.** Das neue naturhistorische Museum ist im November 1904 eröffnet worden.

**Bielohrad** bei Jičin. Ein naturhistorisches Museum ist kürzlich hier eröffnet worden.

**Bonn.** Ein Erweiterungsbau des Obernier-Museums wurde eröffnet.

**Bristol.** Die Art Gallery, eine Stiftung von Sir William Henry Wills, ist am 15. Februar eröffnet worden.

**Brünn.** Im Alten Landhaus wurde das städtische Museum neu eröffnet.

**Bückeburg.** Am 19. Februar wurde das Landesmuseum für das Fürstentum Schaumburg-Lippe eröffnet. Es soll der Geschichte, der Kunst und der Naturkunde des Landes dienen. Besonders reich ist die Sammlung der auf die bäuerliche Kultur des Landes bezüglichen Gegenstände.

**Emden.** Das Museum wurde von den Erträgnissen einer Stiftung des Bremers Hildebrand ten Doornkaat-Koolman weiter ausgebaut.

**Florenz.** Im Bigallo wurden die Kunstschätze dieses Wohltätigkeitsinstitutes zu einem kleinen Museum vereinigt.

**Frankfurt.** Im Städelschen Museum sind sechs kleinere Kabinette mit Steinleschen Aquarellen neu eröffnet worden.

**Frauenburg.** Im Bischofspalais ist ein Museum für die christliche Kunst des Ermlandes eingerichtet worden.

**Goslar.** Ein Museumsverein hat sich hier gegründet.

**Heide.** Im Januar wurde hier ein Museum eröffnet.

**Kingston-on-Thames.** Das neue Museum wurde mit einer bemerkenswerten Ansprache Lord Roseberys eröffnet.

**München.** Ein bayerischer Museumsverein unter dem Protektorate des Prinzen Rupprecht wurde hier gegründet.

**Paris.** Das Museum der Oper ist, nachdem es fünf Monate wegen Reparatureu geschlossen war, nunmehr dem Publikum wieder geöffnet worden.

— Im Louvre ist am 21. Februar ein neuer Saal ägyptischer Altertümer eröffnet worden, sein Hauptstück bildet der Mastaba, das Geschenk des Herrn Georges Bénédite.

**Stade.** Das städtische Museum wurde am 6. Oktober 1904 eröffnet.

**Trier.** Ein Diözesanmuseum bei der Domkirche wurde am 3. Oktober 1904 eröffnet.

**Wien.** Wie uns von kompetenter Seite geschrieben wird, handelt es sich bei dem Museumsbau in Baden, über den wir im 1. Heft, S. 57 unter »Museumschronik« berichtet haben, nicht um ein niederösterreichisches Landesmuseum, sondern um das infolge der vor drei Jahren stattgehabten Fälscherprozesse wenig vertrauenswürdige, auch der wissenschaftlichen Grundlage ganz und gar entbehrende Lokalmuseum des Vereins der niederösterreichischen Landesfreunde in Baden. Das niederösterreichische Landesmuseum wird vielmehr in Wien ins Leben treten, der einzigen Stätte, an der ein solches Museum eine Existenzberechtigung hat und die für einen dauernden Bestand Gewähr bietet. So hat denn auf Antrag des Herrn Regierungsrates Dr. Matthäus Much und der Herren Universitätsprofessoren Dr. Oswald Redlich und Dr. Wilhelm Rubitschek der Verein für Landeskunde von Niederösterreich in Verbindung mit vielen anderen hervorragenden wissenschaftlichen Vereinen Wiens am 12. November 1902 eine Aktion zur Gründung eines im wissenschaftlichen Geiste geleiteten niederösterreiehischen Landesmuseums in Wien, »welches der Veranschaulichung und Erforschung der Vergangenheit und Gegenwart des Landes in Natur und Kultur zu dienen hat und den Charakter der Öffentlichkeit besitzt«, ins Werk gesetzt und der niederösterreichische Landtag hat auf Antrag des

Landtagsabgeordneten Herrn Professor Josef Sturm in seiner Sitzung am 2. Oktober 1903 zu dieser Gründung seine Zustimmung erteilt. Die umfassenden Vorbereitungen sind bereits im vollen Zuge und die Errichtung des niederösterreichischen Landesmuseums in Wien in nicht mehr ferner Zeit kann als gesichert gelten.

Im übrigen hat sich der Obmann der genannten niederösterreichischen Landesfreunde in Baden bereits genötigt gesehen, in einer öffentlichen Erklärung in der »k. k. Wiener Zeitung« vom 23. Oktober 1904 den für das Badener Lokalmuseum angemaßten Titel »Niederösterreichisches Landesmuseum« abzulegen.

— Das k. k. Technologische Museum wurde am 19. Januar in die Staatsverwaltung übernommen.

— Im k. k. naturhistorischen Hofmuseum sind seit Februar diejenigen Gegenstände ausgestellt, die der Direktor der anthropologisch-ethnographischen Abteilung dieses Museums, Regierungsrat F. Heger, auf seinen, 1902 und 1904 ausgeführten Reisen im südöstlichen Asien zusammengebracht hat.

**Zeulenroda** (Reuß ä. L.). Ein städtisches Museum ist eröffnet worden.

## II. PLÄNE. VORBEREITUNGEN

**Avignon.** Der päpstliche Palast soll zu einem Museum kirchlicher Altertümer umgestaltet werden.

**Berlin.** In den Etat der preußischen Eisenbahnverwaltung wurde die Summe von 650000 M. für Errichtung eines Verkehrs- und Baumuseums eingestellt.

**Breslau.** Das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer beabsichtigt im März und April eine Ausstellung zu veranstalten, »Alt-Breslau im Bilde« (Darstellungen von Straßenbildern und Bauten nach Gemälden, Zeichnungen usw.).

**Düren.** In dem neuerbauten, im Juni zu eröffnenden Leopold Hoesch-Museum werden Platz finden: die städtische Bibliothek, das städtische Archiv, die städtische Altertumssammlung, eine naturhistorisch-ethnographische Sammlung, Geschenk des Afrikareisenden Schillings, eine Schmetterlingssammlung, Geschenk des Herrn E. Meyer, eine Käfersammlung, Geschenk des Herrn Benno Schoeller, beide aus Düren. Ein Museumsverein ist im Begriff sich zu bilden.

**Eisenach.** Die Bach-Gesellschaft hat J. S. Bachs Geburtshaus gekauft, um darin ein Bach-Museum zu errichten.

**Erlangen.** Eine Universitätsgalerie wird im Orangeriegebäude der Universität eingerichtet.

**Grenoble.** Eine permanente Industrieausstellung wurde eröffnet, die später durch ein landwirtschaftliches Museum ergänzt werden soll.

**Hamburg.** Auf dem Terrain des Botanischen Gartens ist der Neubau des Botanischen Museums in Aussicht genommen.

**Ingolstadt.** Der historische Verein hat beschlossen, der Stadt seine Sammlungen zur Gründung eines Museums zu überlassen.

**Kahla.** Das Museum des Altertumsvereins wird Räume auf der Leuchtenburg erhalten.

**Lüdenscheid.** Im Kunstgewerbeverein wurde die Gründung eines Kunstgewerbemuseums ins Auge gefaßt.

**Madrid.** Im Prado wird eine Ausstellung von Werken Zurbarans vorbereitet.

**Marseille.** Das Museum feierte am 16. Dezember sein hundertjähriges Jubiläum.

**Paris.** Im Armeemuseum werden sieben neue Säle eingerichtet, in denen Uniformen in ihrer Entwicklung von 1850—1875 ausgestellt werden.

**Rom.** In der Künstlerzunft wurde die Gründung eines St. Peter-Museums angeregt.

**Saalburg.** Das vor dem Prätorium liegende Getreidemagazin (Horreum) soll als Museum der Saalburgfunde ausgebaut werden.

**Salzburg.** Es ist vorgeschlagen worden, auf der Feste Hohen-Salzburg ein Museum zu errichten.

**Schneeberg.** Der Erzgebirgsverein plant die Gründung eines Gebirgsvereins-Museums.

**St. Moritz** (Engadin). Herr Brauereibesitzer R. Campell in Celerina will bei St. Moritz ein Engadiner Museum gründen.

**Torgau.** Der Altertumsverein ersuchte die Regierung um Überlassung des Schlosses Hartenfels zur Errichtung eines Museums.

**Wien.** Da die Erbauung eines städtischen Museums sich verzögert, soll das historische Museum im Rathaus zur Unterbringung der städtischen Sammlungen wesentlich erweitert werden.

## III. AUSSTELLUNGEN

**Berlin.** Im Kunstgewerbemuseum fand im Dezember und Januar eine Ausstellung: »Die Kunst im neueren Buchdruck« statt, im Februar eine Ausstellung »Die Kunst auf dem Lande«. Am 17. Februar wurde eine Ausstellung japanischer

Kleinkunst, ausschließlich aus dem Besitz des Herrn Gustav Jacoby, eröffnet, zu der ein ausgezeichneter, bleibenden Wert besitzender Katalog ausgegeben wurde.

**Boston.** Im Museum of fine Arts fand vom 15. Februar ab eine Ausstellung französischer Lithographien statt.

**Bremen.** Im Kunstgewerbemuseum fand im Februar eine Ausstellung von Arbeiten des Münchner Malers und Graphikers Ernst Liebermann statt.

**Brünn.** Im Mährischen Gewerbemuseum fanden folgende Ausstellungen statt: Dezember: Spiele und künstlerisches Spielzeug; Januar: Klingers radierte Zyklen; Januar und Februar: Photomechanische Reproduktionsverfahren (dazu ein die einzelnen Verfahren besprechender Führer).

**Brüssel.** Im Musée royal de peinture moderne findet vom 21. Februar bis 23. März die 12. Ausstellung der »Libre esthétique« statt.

**Detroit.** Im Museum fand im Dezember und Januar eine Ausstellung modernen Kunstgewerbes statt.

**Dublin.** Im Museum wurde eine Ausstellung von modernem Kunstgewerbe eröffnet. Die ausgestellten Stücke werden nicht gekauft, sondern auf je ein Jahr geliehen, um dann mit neuen getauscht zu werden.

**Linz.** Im Februar fand im Museum Francisco-Carolinum eine Ausstellung Klingerscher Radierungen statt.

**London.** In der New Gallery, Regent Str., findet im Februar und März eine Whistler-Gedächtnis-Ausstellung statt.

**Manchester.** Die Herbstausstellung der Art Gallery wurde im Januar geschlossen; sie ist von etwa 87000 Personen besucht worden.

**Paris.** Im Luxembourg fand eine Ausstellung von Skulpturen Rodins statt.

**Posen.** Im Kaiser Friedrich-Museum fand im Dezember eine Ausstellung von Werken des Malers Karl Ziegler statt.

**Prag.** Im Rudolfinum fand im Dezember und Januar eine Ausstellung von Werken des Malers E. Engelmüller statt.

**Reichenberg i. B.** Im Nordböhmischen Gewerbemuseum fand in den Monaten Oktober—Dezember eine Ausstellung alter und neuer Neujahrskarten statt.

**Weimar.** Im Großherzoglichen Museum wurde eine Sonderausstellung des weimarischen Kunstgewerbes und der weimarischen Industrie veranstaltet.

**Wien.** Im Österreichischen Museum sind japanische Kunstwerke älterer Zeit aus dem Besitze des Handelsmuseums wie privater Kunstfreunde zu einer Ausstellung vereinigt worden.

## IV. PERSONALIA

**Berlin.** Am 30. Dezember 1904 starb Prof. Ernst Ewald, der Direktor der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums und der Königlichen Kunstschule.

— Der Direktor des Museums für Völkerkunde, Geheimrat Prof. Ad. Bastian, ist am 3. Februar in Port of Spain (Trinidad) gestorben.

Prof. Dr. Möbius, der Leiter des Zoologischen Museums, wird am 1. April d. J. sein Amt niederlegen.

**Bonn.** Prof. Dr. Ludwig, der Zoologe der hiesigen Universität, hat den Ruf als Direktor des Berliner Zoologischen Museums abgelehnt.

**Bremen.** Prof. Dr. Schauinsland hat den Ruf als Direktor des Berliner Zoologischen Museums abgelehnt.

**Brüssel.** Prof. Henri Hymans ist zum Direktor der Königlichen Bibliothek ernannt worden.

**Budapest.** Dr. G. von Terćy wurde zum Abteilungsdirektor an der Nationalgalerie ernannt.

**Hildesheim.** Prof. Dr. Achilles Andreae, Mineraloge, der Leiter des Römermuseums, ist hier gestorben.

**Laibach.** Die Leitung des Landesmuseums Rudolfinum hat am 1. Februar d. J. Dr. Walter Schmid übernommen.

**Liverpool.** Der Konchologe Fr. Price Marrat, der 40 Jahre am Museum tätig war, ist am 7. November 1904 im Alter von 84 Jahren gestorben.

**London.** Der Direktor der National Gallery, Sir Edward Poynter, hat sein Amt niedergelegt.

**New York.** Zum Direktor des Metropolitan Art Museum ist Sir Purdon Clarke, Direktor des Viktoria and Albert Museum, London, gewählt worden. Die in Heft 1 gebrachte Notiz ist zu berichtigen: Mr. Morgan ist vielmehr Präsident und steht als solcher an der Spitze der Trustees.

**Paris.** Zum Generaldirektor der Nationalbibliothek ist Marcel ernannt worden.

**Riga.** Zum Direktor des im Frühjahr zu eröffnenden Museums wurde Dr. W. Neumann gewählt.

**Wien.** Graf Friedrich Schönborn wurde zum Präsidenten des Kuratoriums des Österreichischen Museums ernannt.

Prof. Dr. Brauer, der Direktor der Zoologischen Abteilung des Naturhistorischen Hofmuseums, ist am 30. Dezember 1904 gestorben.

Prof. Theodor Fuchs, der Direktor der paläontologischen Abteilung des Naturhistorischen Hofmuseums, ist in den Ruhestand getreten.

Am Naturhistorischen Hofmuseum wurden der Kustos der anthropologisch-ethnographischen Abteilung, Regierungsrat Fr. Heger, und der Kustos der mineralogisch-petrographischen Abteilung, Prof. Dr. Fr. Bernwerth, zu Direktoren ernannt.

**York.** Mr. Oxley Grabham ist an Stelle Mr. H, M. Platnauers zum Direktor (Keeper) des Museums ernannt worden.

# LITERATUR

## I. BÜCHER

**Bezzenberger, A.,** *Analysen vorgeschichtlicher Bronzen Ostpreußens. An ihrem 60jährigen Stiftungsfeste dem Andenken ihres ehemaligen Vorsitzenden Georg Bujack gewidmet von der Altertumsgesellschaft Prussia.* Königsberg i. Pr. 1904. XXV u. 108 S.

Die Arbeit enthält gegen 100 Bronzeanalysen, die für die Zeitbestimmung der ostpreußischen Bronzen von Wichtigkeit sind. Die vielen Abbildungen, die zahlreichen Literaturangaben und die Mitteilung einer großen Anzahl Vergleichsanalysen erhöhen noch den Wert des Buches.

**Rathgen, F.,** *Die Konservierung von Altertumsfunden. Nachtrag.* Berlin 1905. 16 S.

Das Heftchen ist ein Nachtrag zu dem im Jahre 1898 erschienenen gleichnamigen Handbuch der Königl. Museen zu Berlin und enthält in der Hauptsache eine Wiederholung von mehreren vom Verfasser und von anderen Seiten in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Arbeiten.

## II. MUSEUMSBERICHTE. KATALOGE

**Danzig: H. Conwentz,** *Das Westpreußische Provinzial-Museum 1880—1905.* (Wird in Heft 3 besprochen werden.)

**Krefeld: F. Deneken,** *Zweiter Bericht des städtischen Kaiser Wilhelm-Museums in Krefeld über den Zeitraum vom 1. April 1899 bis zum 31. März 1904.* Krefeld 1904. — 101 S. Fol. 4 Taf. u. 2 Textabb.

Noch ist kein Jahrzehnt seit der Eröffnung des Krefelder Museums vergangen. Aber dank der Tatkraft und dem Geschmacke seines Leiters hat es der lokalen Kultur, die sich vorher am kräftigsten in der Pflege der Musik äußerte, eine neue Entwicklungsrichtung gegeben: die bildende Kunst hielt ihren Einzug in die gewerbfleißige Stadt. Und vortrefflich hat sie ihre Herrschaft gefestigt, weil sie sich klug mit dem Gegebenen verband, indem sie sich an die schon bestehenden Gewerbe und Industrien anschloß und die Fäden, die zur Vergangenheit der Stadt zurückführten, wieder aufnahm. Eine Reihe von Vereinen giebt den Plänen des Direktors einen festen Stützpunkt, angesehene Firmen und tüchtige Meister haben erkannt, wie sehr eine künstlerische Durchsetzung ihrer Tätigkeit zur Förderung nach innen wie nach außen beiträgt, und immer wieder haben sich neue Künstler mit Freuden in den Dienst der Krefelder Kunstarbeit gestellt, weil sie einen gut vorbereiteten Boden fanden.

Überblickt man diese Ergebnisse, so wird man von vornherein den Bericht des Museums mit Spannung in die Hand nehmen. Er enttäuscht unsere Erwartungen nicht: eine Musterleistung liegt vor, wert ernstesten Studiums, namentlich derer, denen die Pflege der örtlichen Kultur als die Hauptaufgabe der Museen erscheinen muß, also der großen Mehrzahl der Museumsbeamten. Aber auch die Gemeindeverwaltungen, die Kunstförderer und die Kunstfreunde werden mit Nutzen sich in den Bericht vertiefen, mit Nutzen und mit Genuß, denn wie alles, was den Stempel der Krefelder Kunstarbeit trägt, wird auch dieser spröde Stoff mit Geschmack vorgetragen und in einfacher, vornehmer Ausstattung dargeboten. Dabei wird man mit Freude beobachten, wie der Bericht seinem Verfasser unter der Hand zum Lehrmittel wird. Man lese nur seine Ausführungen über die italienischen Renaissance-Skulpturen, die auf ein fremdes Gebiet leicht und

lockend jenes Publikum zu führen suchen, dem es bisher in seinen feinsten Reizen und in seiner historischen Bedeutung noch verschlossen war, man sehe weiter, wie die Zusammenfassung der Ergebnisse der nordischen und der niederländischen Ausstellung zu einem kurzen, eindringlichen Vortrag über den gegenwärtigen Stand der Kunst hier wie dort wird, und wie der feste Glaube an die Güte einer Unternehmung um diejenigen, welche sich abwartend zu ihr stellen, zu werben versteht.

Die schönsten Erfolge trug dem Krefelder Museum die Technik seiner Ausstellungen ein. Nichts von Belang konnte in der Stadt vorgehen, ohne daß sich daran nicht diese eindringliche Form der Belehrung knüpfte. Ein städtisches Elektrizitätswerk wird — um nur ein Beispiel zu nennen — eingerichtet: das Museum veranstaltet eine Ausstellung von Beleuchtungsgeräten für elektrisches Licht, und es ordnet sie so an, daß das Publikum sieht, wie sie in einer fertig eingerichteten Wohnung im Augenblick des Gebrauchs wirken; der technische Fachmann aber hält zuletzt einen Vortrag »über die Erzeugung und die Verwendung der Elektrizität«. Oder es wird an die Vergangenheit der Stadt angeknüpft: ihre Lage wies sie auf enge Verbindung mit den nahen Niederlanden hin. Sie ging, lange gepflegt, allmählich wieder verloren. Die Gegenwart wird sich dieses Verlustes bewußt, eine niederländische Ausstellung sucht die abgebrochene Brücke wieder aufzurichten, und mit solchem Eifer wird dabei ans Werk gegangen, so lebendig wird der Segen der Nachbarschaft wieder empfunden, daß nach Schluß der Ausstellung in der Stadt ein niederländisches Vize-Konsulat errichtet werden kann. Es ist nicht möglich, die große Zahl der Ausstellungen hier zu charakterisieren oder auch nur zu erwähnen. Ein Teil von ihnen hat weit über Krefeld hinaus Bedeutung gewonnen, vornehmlich die nordische und die eben genannte niederländische Kunstausstellung, die uns in geschlossener, eindringlicher Form eine bisher nur mangelhaft erkannte Kultur nahe brachten, dann die »Farbenschau«, die nicht nur der Krefelder Seidenindustrie, sondern allen, die sehen lernen wollten, die Augen öffnete. Sorgfältig vorbereitete Kataloge und Flugblätter, die ihre hauptsächliche Wirkung in den einführenden Bemerkungen suchten und fanden, halten die Erinnerung an sie dauernd fest.

Doch man würde die Leitung des Museums einseitig beurteilen, wenn man mit den Ausstellungen ihre vorbildliche Tätigkeit als erschöpft ansähe. Sie ist sich dessen bewußt, daß sie in ihnen das sicherste Mittel besitzt, »Besucher heranzuziehen und sie zu wiederholtem und regelmäßigem Besuch zu gewinnen«. Sie weiß aber auch, daß eine sorgsam überlegte Anordnung für die dauernd im Museum ausgestellten Gegenstände eine oft gar nicht unmittelbar empfundene, aber stark wirkende Anziehungskraft besitzt, denn der Genuß braucht dann nicht erst wie in weniger gut angeordneten Sammlungen förmlich erkämpft zu werden, er stellt sich ganz von selbst ein und er hat die nachhaltigere Wirkung. So sind, um auch hier kurz an einigen Beispielen die Arbeitsweise zu zeigen, für die Auswahl aus einer größeren Zahl zusammengehöriger Kunstwerke — der schon erwähnten italienischen — die Rücksicht auf Raum- und Lichtverhältnisse, auf die spätere Gruppierung mit maßgebend gewesen, so wurden bedeutende Künstler wie van de Velde und Huber mit dem Entwurf von Schauschränken betraut und eine nach den Angaben von Behrens für die erste Düsseldorfer Ausstellung ausgeführte Koje wurde in das Museum übernommen, um dort eingebaut zu werden.

Mit dem, was ich hier sagte, ist der Inhalt des Berichtes nicht erschöpft. Weniges nur konnte ich andeuten, auf vieles überhaupt nicht eingehen, was eines Hinweises wohl wert gewesen wäre. Aber das kann auch nicht meine Aufgabe sein: mein Bericht soll das Studium dieser vortrefflichen Museumsschrift nicht ersetzen, er soll nur dazu einladen. Sie umfaßt einen Zeitraum von fünf Jahren. Wohl führt der Verfasser mit Recht an, daß bei dem Überblick über eine größere Periode die »Wirkungen der ergriffenen Maßregeln« besser übersehen, die Gesichtspunkte deutlicher erkannt würden, die für die Anschaffungen maßgebend waren. Aber das Leben im Krefelder Museum ist so rege, man kann so viel von ihm lernen, daß der Wunsch, die Berichte möchten künftighin nicht in zu langen Pausen ausgegeben werden, wohl berechtigt erscheinen dürfte. Möchte er freundlicher Erfüllung sicher sein! Ktsch.

*An account of the Smithonian Institution, its origin, history, objects and achievements. City of Washington 1904.*

Vorliegende Arbeit, für die Verteilung auf der letzten Weltausstellung angefertigt, gibt eine kurze Übersicht über Entstehung, Entwicklung und bisherige Tätigkeit des Smithonian Institution in Washington, das zu den eigenartigsten der wissenschaftlichen Anstalten der Welt gehört. Es wird mit Recht in Amerika als der chief exponent of the

scientific thought of the people of the United States betrachtet, hat aber auch für die übrige wissenschaftliche Welt eine große Bedeutung gewonnen. Ursprung wie Zweck desselben sind gleich eigenartig. Es entstand durch das Vermächtnis eines angesehenen englischen Adligen, der, den Wissenschaften leidenschaftlich ergeben, bei seinem Tode im Jahre 1829 sein ganzes Vermögen einem Lande hinterließ, daß er nie gesehen und auch scheinbar nie besonders beachtet hatte, zur Begründung eines Instituts for the increase and diffusion of knowledge among men. Warum gerade Amerika von ihm gewählt wurde, ist nie recht bekannt geworden. Wahrscheinlich hielt er dies materiell gesinnte Land einer solchen Anstalt am bedürftigsten. Doch diese Schenkung brachte das beschenkte Land in einige Verlegenheit. Die nur ganz allgemein ausgesprochene Aufgabe derselben war vieler Deutungen fähig. Da ist es das Verdienst des ersten Sekretärs dieses Institutes, Joseph Henry gewesen, daß das zu begründende Institut kein wissenschaftliches Erziehungs- oder lokales Forschungsinstitut ward, vielmehr dazu bestimmt wurde, to increase knowledge by original investigations and to diffuse knowledge not only through the United States but everywhere. Dadurch erst hat es seine besondere Stellung in der Wissenschaft erhalten.

Die Tätigkeit dieses Museums hat sich zunächst darauf erstreckt, jegliche Forschung in Amerika, wie auch sonst, wenn nötig, zu unterstützen, eigene Publikationen herauszugeben und fast kostenlos zu verteilen (der Wert der bisher verteilten Bücher soll über eine Million Dollar betragen), ein Bureau für Austausch wissenschaftlicher Arbeiten zu begründen (44000 solcher Tausche bisher), eine großartige Bibliothek einzurichten (jetzt 500000 Bände), andere wissenschaftliche Vermächtnisse zu verwalten usw. Daneben ist ein Naturhistorisches Museum begründet worden, das zunächst bis zum Jahre 1857 nur wissenschaftliches Material sammelte, bis 1876 das wissenschaftlich Erforschte ausstellte, hierauf auch auf die Belehrung des Volkes ausging. Es hat sich auf diese Weise zum Nationalmuseum mit 5 Millionen Gegenständen erweitert, für das im Jahre 1903 ein neues $3^1/_2$ Millionen Dollar kostendes Museum bewilligt worden ist. Angliederungen mehr lokaler Natur sind das 1879 begründete Bureau für amerikanische Ethnologie, daß sich namentlich um die Erhaltung der Reste der Indianerkultur verdient gemacht hat, dann der zoologische Garten zur Erhaltung aussterbender amerikanischer Rassen und die Sternwarte. Alle diese Einrichtungen haben natürlich in erster Linie die amerikanische Wissenschaft gefördert, doch, da Wissenschaft Gemeingut ist, sind sie auch der ganzen übrigen Welt zugute gekommen.

Z.

**Herluison, H.,** *Musée historique de l'Orléanais, notice sommaire des collections composant le Musée de Jeanne d'Arc.* Orléans 1904.

Das historische Museum zu Orleans ist ein echtes Lokalmuseum, das in erster Linie der berühmtesten historischen Persönlichkeit dieser Stadt, der Jungfrau von Orleans gewidmet ist, daneben aber auch die übrige geschichtliche Vergangenheit dieses Ortes, wie der Provinz berücksicht ist. Es ist für eine solche Veranstaltung sehr stimmungsvoll in einem malerischen alten Gebäude des XV. Jahrhunderts untergebracht, das noch dazu den Namen la maison d'Agnes Sorel führt. Hier liegt nur der Führer für die auf die Jungfrau bezügliche Abteilung vor. Er ist äußerlich anspruchslos — er gleicht mehr einem Traktätchen, als einem Katalog —, auch die Illustrierung ist ziemlich altertümlich. Anordnung und Übersichtlichkeit jedoch scheinen gut zu sein. Kräftige Überschriften orientieren zunächst über die Räumlichkeiten, dann auch (freilich nicht ganz konsequent durchgeführt) über die Gruppen der ausgestellten Gegenstände. Wie weit auf Grund der Hinweise die Gegenstände zu den Erklärungen zu finden sind, und umgekehrt, entzieht sich natürlich der Beurteilung für den, der das Museum nicht gesehen. Fleiß und auch wissenschaftliche Arbeit aber dürfte in dem Führer genügend stecken und seine Anfertigung rechtfertigen. Z.

**Herluison, H.,** *Notice des Collections préhistoriques.* Orléans 1904.

## III. ZEITSCHRIFTEN

**Marktanner-Turncretscher, G. von,** *Einige Bemerkungen über Museen und deren Aufgaben.* Sonderabdruck aus Nr. 22 der »Grazer Tagespost« (1905). (Wird in Heft 3 besprochen werden.)

**Vancsa, Dr. Max,** *Über die Gründung eines niederösterreichischen Landesmuseums in Wien.* Sonderabdruck aus dem Monatsblatt des Wissenschaftlichen Klubs in Wien, XXV. Jahrg. 1904, Nr. 5. Wien 1904. — 36 S. 8°.

Für einen verhältnismäßig engen Leserkreis ist diese kleine Schrift, die Wiedergabe eines Vortrags, bestimmt. Denn sie wendet sich zunächst an die Bewohner einer einzigen Provinz, denen sie zu er-

klären sucht, warum dasjenige österreichische Kronland, welches einer uralten, besonders reifen Kultur sich erfreuen darf, bisher eines Landesmuseums entbehrte, und die es darauf hinweist, weshalb jetzt gerade die Gelegenheit günstig, freilich auch, weshalb es jetzt die höchste Zeit sei, dessen Gründung vorzubereiten. Das Sammelgebiet wird umgrenzt, Mittel und Wege, wie man es mit Erfolg ausbeuten könne, werden gezeigt, ein Plan über die Anlage und Ausgestaltung wird entworfen. Das alles trägt der Verfasser mit Klarheit, Besonnenheit und Wärme vor, so daß er auch Fernerstehende für den Plan zu gewinnen hoffen kann.

Daneben aber erhält das Schriftchen noch durch die Auseinandersetzung über das Verhältnis von Landes- zu Lokalmuseen eine allgemeinere Bedeutung. Hier wird der gesunde Grundsatz vertreten, daß den kleinen und kleinsten Sammlungen nicht von vornherein jede Daseinsberechtigung abgesprochen werden darf. Wohl aber muß scharf darauf geachtet werden, daß sie sich der Beschränkung ihrer Aufgabe immer bewußt bleiben und nur das für sich in Anspruch nehmen, was eben nur für sie und in Verbindung mit dem eigenen Boden wichtig sein kann, nicht aber das, was erst ein größerer Zusammenhang ins rechte Licht zu setzen vermag. Es wird ferner verlangt, daß man bei der Gründung von Lokalmuseen, die oft nur von dem Willen und der Liebe eines Einzelnen getragen werden, bestimmte Sicherheiten dafür bietet, daß sie nicht eines Tages eingehen und spurlos verschwinden, und es wird endlich eine wirkungsvolle Tätigkeit dieser Anstalten nur in der engen Angliederung an die Landesmuseen erblickt. Natürlich konnte diese wichtige Frage, mit der sich die »Museumskunde« noch oft zu beschäftigen haben wird, nur gestreift werden. Aber es war notwendig, daß es geschah, weil leider versucht worden ist, dem zu gründenden Museum den einzig geeigneten Boden, die Hauptstadt, zu entziehen und es in einem wesentlich kleineren Gemeinwesen, in Baden, unterzubringen. Damit aber wäre von vornherein einer gesunden Entwicklung entgegengearbeitet und auf alle die Vorteile verzichtet worden, welche eine Stadt wie Wien zu bieten vermag.[1]) Ktsch.

**Boston**, *Museum of fine arts, Bulletins.*

3. Band No. 1 (Januar 1905) enthält: Zwei neu erworbene griechische Antiken; Der neue Velasquez; Japanische und chinesische Malereien im Museum (O. Kakura-Kakuzo); Libri Desiderati; Ausstellungen der Photographiensammlung; Zeitschriften der Bibliothek. — Zahl der Besucher im Jahre 1904: 248235 (1903: 295416), davon an freien Tagen: 173188.

**The Museums Journal**, *the organ of the Museums Association.* Edited by E. Howarth, F. R. A. S., F. Z. S., Museum and Art Gallery, Sheffield.

Dezember 1904. Band 4, No. 6.

*Hans Dedekam, Über Farben in Museen.* Vortrag auf der Norwich Conference 1904. Der Vortrag wird als ein Teil der in diesem Heft begonnenen Reisestudien noch seinem wesentlichen Inhalte nach wiedergegeben werden. In der Diskussion warnt John Maclaughlan (Dundee) vor dem Gebrauch des Grün als Wandfarbe; R. F. Martin (South Kensington) spricht über den besten Hintergrund für Gipse und Marmorfiguren; W. W. Watts (South Kensington) empfiehlt Weiß als Wandfarbe; Chas. Madeley weist darauf hin, daß die Farbe des Hintergrundes etwas vom Ton des Gegenstandes haben müsse; E. Howarth (Sheffield) fragt nach dem besten Hintergrund für Messerschmiedewaren, der Präsident schließlich rühmt Pompeianisch-Rot als allgemein wohltuenden Ton.

Januar 1905. Band 4, No. 7.

*Henry Coates, F. R. S. E., u. Alex. M. Rodger, Perth. Schulkinder u. Museen. II.* (Vortrag auf der Norwich Conference, 1904). Am naturhistorischen Museum von Perthshire werden seit 1898 Preisaufgaben für Aufsätze über naturgeschichtliche Themen unter den Schulkindern gestellt. Die Themen gingen vom Allgemeinen zum Speziellen vor und lauteten:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1898 | Ein Besuch im Museum ..... | 45 | Bewerber |
| 1899 | Die Teile des Naturreichs, wie sie das Index Museum darstellt | 70 | „ |
| 1900 | Die Beine, Füße und Schnäbel von Vögeln................ | 81 | „ |
| 1901 | Die Bäume von Perthshire ... | 111 | „ |
| 1902 | Die Insekten von Perthshire .. | 100 | „ |
| 1903 | Die Rolle, die das Wasser beim Niederreißen und Aufbauen der Felsen von Perthshire gespielt hat...................... | 163 | „ |
| 1904 | Die Fische der Seen und Flüsse von Perthshire ............ | | |
| 1905 | Ein halbes Dutzend Wegblumen | | |

Die Preise bestehen aus Bronzemedaillen. Die Schüler werden nach dem Alter in 4 Sektionen von 11, 12, 13, 14 und mehr Jahren geteilt. Eine

[1]) Man vgl. dazu die Museumschronik dieses Heftes, 1. Abschnitt unter Wien.

Vereinigung aller stellt die Junior Section of the Perthshire Society of Natural Science zum Zweck naturwissenschaftlicher Exkursionen dar. (Diskussion in No. 8.)

*The School Nature Study Union.* Ein Verzeichnis aller der Naturgeschichte gewidmeten Museen und Gärten in und bei London. 7 Rubriken: Name, Verkehrsmittel dahin, Material, Demonstrationsmittel, Ausleihung von Einzelstücken, Eintritt, Vorstand. 14 Institute.

*Das Museum zu Liverpool nach seiner Neuaufstellung.* Der Neubau wurde 1898 begonnen und 1902 vollendet. Das Museum besteht aus zwei getrennten Teilen: den Lord Derby- und den Mayer-Sammlungen. Jedes Stockwerk besteht aus einem einzigen großen Saal; die Vitrinen stehen sämtlich frei, sie sind nach Zeichnungen des Direktors aus Spiegelscheiben und Eisenrahmen gefertigt, auch die Gestelle bestehen aus Eisen und Glas. An den Wänden hängen Zeichnungen und Photographien. Das Lord Derby-Museum nimmt zwei Stockwerke über der Central Technical School ein. Die Beleuchtung bei Abend geschieht durch Deckenreflexlicht. Im unteren Stockwerk befinden sich die Sammlungen zur lokalen Naturgeschichte, im oberen die allgemeinen zoologischen Sammlungen und die geologische Abteilung. Das Mayer-Museum enthält in der Eingangshalle und drei Stockwerken reichhaltige ethnographische Sammlungen. Für die Neuaufstellung sind 140 große Vitrinen gebaut und nahezu 3000 neue Gestelle angefertigt worden. Den populärsten Teil des Museums bildet das Aquarium, das jetzt auf das Doppelte seines Umfanges vergrößert wird. Die Neuaufstellung wurde von dem Direktor Dr. Forbes und den Subdirektoren J. A. Clubb, P. Entwistle und Laverock geleitet.

Februar 1905. Band 4, No. 8.

*Frank Woolnough, Curator Museum Ipswich. Museen und das Studium der Naturgeschichte.* (Vortrag auf der Norwich Conference 1904.) Verf. führt den Unterschied zwischen den Museen heute und vor 25 Jahren näher aus und sieht ihre zukünftige Bedeutung im Erzieherischen. Die Versuche der Provinzial- und städtischen Schulbehörden, naturgeschichtliche Lehrinstitute zu gründen, sind meist gescheitert, die Lehrer selbst oft nur mangelhaft vorgebildet. Die unvorbereiteten und planlosen Museumsführungen der Kinder durch Lehrer sollen aufhören; die Museumsbeamten sollen, soweit ihre Zeit es erlaubt, die Vorträge selbst halten. Diese sollen sich in erster Linie an die Säle anschließen, in denen allein das Lokale in seiner naturwissenschaftlichen Bedeutung illustriert wird, und gut ausgestaltete Vortragssäle sollen für solche Einführungen vorhanden sein. Und je stärker die Museen sich an der naturwissenschaftlichen Ausbildung der Schulkinder wirksam beteiligen, desto mehr haben sie Anspruch auf finanzielle Unterstützung der Stadt- und Landgemeinden. Man muß auf eine entsprechende Erweiterung des Free Library Act (Pennysteuer für Bibliotheken) bedacht sein.

*S. L. Mosley, F. E. S.: Wie wir das Keighley-Museum populär gemacht haben.* (Vortrag auf der Norwich Conference 1904.) Verf. spricht über einen Schautisch, auf dem die Flora und Fauna der Gegend in frischem Zustand durch stetig wechselnde Proben illustriert wird: »the Country Month by Month«. An jedem Gegenstand befindet sich eine Etikette mit den Rubriken: Englischer Name, Wissenschaftlicher Name, Fundort, Besonders zu beachten. Der Tisch ist 15 Fuß lang, 4 Fuß breit und zeigt etwa 80 Proben. Er wird vor Allem auch von den Lehrern stets aufs eifrigste studiert; die Besucherzahl beträgt, in einer Stadt von weniger als 50000 Einwohnern, Sonnabend oder Sonntag Nachmittag oft 3000. Weiterhin versieht der Museumsleiter vielfach die Lehrer mit Proben (Dubletten des Museums) und gedruckten Erläuterungen und leistet dadurch dem naturwissenschaftlichen Unterricht in den Schulen wesentlichen Nutzen.

Diskussion über die Vorträge von Coates und Rodger, Woolnough und Mosley.

Miß Hall spricht ausführlich über ihr kleines Museum in East London, Br. T. Sheppard über das in Hull. Erfahrungen und Anregungen der weiter an der Diskussion Beteiligten gehen noch außerordentlich auseinander. Am Schluß wird eine Veranstaltung ähnlich der Publikation über den Mannheimer Kongreß, die Dr. Dedekam empfiehlt, angeregt. Hnl.

**Clemen, P., u. a.,** *Das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.* Aus: Zeitschrift f. bild. Kunst 1904/05, Heft 2/3.

**Clerc-Rampal, G.,** *Le musée de marine* (Louvre). Aus: Journal de la marine, 28. Jhrg. No. 1406.

**Deneken, F.,** *Das Kunstindustriemuseum in Kristiania.* Aus: Dekorative Kunst 1904/05, Heft 5.

**Destouches, E. von,** *Münchens historische Sammlungen.* Aus: Antiquitäten-Rundschau III, 4.

**Girodie, André,** *Le musée de Colmar* II. Aus: Revue de l'art ancien et moderne XI, 1.

**Richter, O.,** *Zum Verständnis der ethnographischen Museen.* Aus: Dresdener Anzeiger, Sonntagsbeilage, 1905, 9, 26. II.

**Scheffler, Karl,** *Hofarchitektur.* (Betrifft das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.) Aus: Zukunft, No. 23.

**Seger, Hans,** *Das Kaiser Friedrich-Museum in Posen.* Aus: Schles. Zeitung, 1904, No. 736.

**Stegmann, H. von,** *Das Kaiser Friedrich-Museum in Posen und das Lienauhaus.* Aus: Frankfurter Oder-Zeitung, 4. II. 1905.

**Waldmann, E.,** *Eine neue Vorrichtung zur diebessichern Befestigung von Bildern kleineren Formates.* Aus: Kunstchronik, N. F. XVI (1904/05). No. 16.

**R. F.,** *Das neue italienische Antikengesetz.* Aus: Kunstchronik, N. F. XVI (1904/05), No. 13.

**V.,** *Ein altnordisches Freilichtmuseum in Lillehammer in Norwegen.* Aus: Globus 86, S. 296.

*Zeichnen und Skizzieren in unseren Museen.* Aus: Kunstgewerbeblatt, N. F. XVI (1904/05), Heft 3, S. 49—52.

## ÜBERSICHT ÜBER AUFSÄTZE AUS ALLGEMEIN NATURWISSENSCHAFTLICHEN, CHEMISCHEN, TECHNISCHEN UND VERWANDTEN ZEITSCHRIFTEN.

(In dieser Abteilung wird der ständig dafür tätige Referent kurz den Inhalt, bisweilen auch nur den Titel derjenigen Aufsätze angeben, welche für den Verwaltungsdienst der Museen Bemerkenswertes bieten. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei den Konservierungsarbeiten und der Tätigkeit des Chemikers an den Museen geschenkt werden.)

**Deecke.** *Farbendifferenzen prähistorischer Steinwerkzeuge.*

Während Feuersteine der Rügener Kreide frisch durchgeschlagen schwarz aussehen, was durch eingeschlossene kohlige Substanzen veranlaßt ist, sind die Feuersteinartefakte z. B. des Stralsunder Museums weißlich, veranlaßt durch die Einwirkung von Ammoniak, Salpetersäure und Humussäuren während des Lagerns im Erdboden. Darnach soll man beurteilen können, ob ein Feuersteinbeil lange im Boden gelegen hat und ob es echt ist. — (Korresp. d. Ges.-Ver. für Anthropologie. 35. S. 86. Versamml. in Greifswald Aug. 1904.)

**Gardner, W. M. u. A. Duflon.** *The »Dalite« Lamp for colour-matching.*

Die Dalitelampe ist eine elektrische Bogenlichtlampe, die ein besonderes Glas besitzt, das die dem Tageslicht nicht entsprechenden Strahlen absorbiert und daher alle Farben in denselben Tönen erscheinen läßt, wie sie bei Tageslicht beobachtet werden. — (Journal soc. chem. Ind. 1904. S. 598.)

**Geidenreich, L.** *Die beste Konservierungsflüssigkeit für anatomische Präparate.*

Formalin mit Holzin in 7%iger Auflösung unter Zusatz von Glyzerin und Wasser im Verhältnis 2 : 1, zumal in Verbindung mit 10—20% Chloralhydrat. — (Russki Wratch 1903 Nr. 16 nach Zentralblatt f. Anthrop. 9 S. 207.)

**J. Guareschi.** *Bemerkungen und Versuche über die Wiedererlangung und Wiederherstellung der bei der Feuersbrunst der Nationalbibliothek in Turin beschädigten Codices. I. Mitteilung.*

Die bei dem Brande beschädigten Pergamentschriften wurden nach dem Durchlüften und Trocknen durch Dampf, ev. durch Formalin desinfiziert und durch warmes Wasser oder eine einprozentige Kaliseifenlösung lesbar gemacht. Der Verfasser verweist zum Schluß auf Untersuchungen über Pergament und Farben in seiner demnächst erscheinenden Raccolta di documenti per la storia della Chimica. — (Chem. Zentralblatt. 1904. II. S. 1774 nach Memorie della Reale Accademia delle Science di Torino. 54. 19. Juni 1904.)

**G. W.** *Restaurierung alter Ölgemälde.*

Enthält kaum etwas Neues. — (Malerzeitung 25. S. 315.)

**J. K.** *Das Email und seine Technik.*

(Sprechsaal 27. S. 1831.)

**Koller, Th.** *Über die Mittel zum Schutze der Wände gegen Feuchtigkeit.*

(Glasers Annalen f. Gew. u. Bauw. 55. S. 75.)

**Marlatt, C. M.** *Über die Aufstellung mikroskopischer Präparate.*

(Aus Science, 30. Dez. 1904.)

**Marre, F.** *La fabrication de la laque au Japon.*
Aufzählung und Bereitung der verschiedenen japanischen Lackarten. Die Rezepte sollen durch eine japanische Kommission von Gelehrten und Ingenieuren gesammelt sein. — (Revue générale d. chimie pure et appliquée 7. S. 457.)

**Sadtler, S. S.** *Lutes.*
Der Artikel enthält Rezepte über Kitte verschiedener Art. Die Kenntnis einiger derselben wird auch für den Museumsbeamten von Nutzen sein. Deutsche Übersetzungen der Arbeit finden sich im Bayrischen Industrie- u. Gewerbeblatt 90. S. 347, in der Malerzeitung 26. S. 36 und im Metallarbeiter 30. S. 311, aber ohne Angabe des Verfassers, die beiden ersteren noch mit dem Vermerk: Nachdruck verboten! — (Chemical news 90. S. 184 u. Journ. Franclin inst. 157 S. 355.)

**Strauch.** *Methode farbiger Konservierung frischer Leichenteile für die Zwecke der somatischen Anthropologie.*
Nach vorhergehender »feuchter« Behandlung mit Formalinlösung, Alkohol und alkalischen Lösungen werden die Leichenteile »trocken« über Watte, die mit Formalin-Glyzerin befeuchtet ist, in luftdicht schließendem Gefäße aufbewahrt. Die Resultate sollen vorzüglich sein. — (Zeitschr. f. Ethnologie 36. S. 671.)

*Terra sigillata.*
Aus dem Referat über einen von P. Diergart, Berlin auf der 76. Vers. deutsch. Naturf. u. Ärzte gehaltenen Vortrag sei das Folgende auszugsweise mitgeteilt: Durch ein reiches Analysenmaterial wurde die Zusammensetzung antiker Scherben und Tone antiker Töpferstätten erläutert. Dann wurden die Ergebnisse der Untersuchungen zur Feststellung der Brenntemperaturen der griechischen und römischen Tonwaren mitgeteilt. Darnach scheint der Brand in Griechenland bei höherer Temperatur als bei den Römern erfolgt zu sein. Der zweite Teil des Vortrages behandelte die synthetischen Versuche zur Herstellung der antiken Glasur, Versuche, die aber bisher zu keinem Erfolge geführt haben. — (Sprechsaal 37. S. 1574.)

*La metallisation des corps nach M. Variot.*
Kurze Notiz über ein Verfahren, menschliche Leichen durch Metallüberzug zu erhalten. — (Revue scientifique 5 sér. 2 T. S. 697 nach La Clinique infantile vom 1. Sept. 1904 No. 17 S. 527.)

*Fälschung alter Möbel mittels Röntgenstrahlen.*
Die »unleugbar sinnreiche« Anwendung der Röntgenstrahlen ist nach dem gegebenen Wortlaut ohne Sinn. — (Welt der Technik 1904, S. 347.)

*Analyse eines alten Kalkmörtels.*
Die Analyse des sehr festen alten Kalkmörtels, von der Ruine Leba an der Ostsee stammend, ergab, daß fast aller Kalk (bis auf 1 %) an Kohlensäure und Kieselsäure gebunden war. (Tonindustriezeitung 28, S. 1636.)

*Nachträgliches zu dem Artikel: Die neuen Versuche zur Restauration der antiken Freskomalerei,* enthält Entgegnung und Wiederentgegnung des im vorigen Jahre erschienenen Artikels von O. Donner von Richter. (Technische Mitteilungen f. Malerei 21, S. 82 u. 89.)

## BERICHTIGUNG

Zu S. 62: Die dritte Aufgabe der Museen ist natürlich nicht, wie versehentlich geschrieben wurde, die investigation — das ist ja schon die erste —, sondern die inspiration. Herr Bather wünscht, nochmals betont zu sehen, was übrigens im Referat angedeutet ist, daß er nicht überall die Dreiteilung fordert. Diese denkt er sich nur für größere Museen durchführbar.

Zu S. 63, 7. Zeile von unten links: statt Lancester ist Lankester zu lesen.

# FRAGEN UND ANTWORTEN

**Zu Frage 2:** Ohne den Gegenstand selbst zu kennen, ist es schwer, ein sicheres Mittel zur Erhaltung der Geschmeidigkeit der Gazellenhaut anzugeben. Zu erwägen wäre die Aufbewahrung in einem luftdicht schließenden Schrank (s. Rathgen, Konservierung von Altertumsfunden S. 125), aber ohne Anwendung eines Trockenmittels. Noch sicherer geht man, wenn man die Luft im Schranke durch reine, aber nicht etwa ganz trockene Kohlensäure oder reinen Stickstoff ersetzt, um den Luftsauerstoff ganz auszuschließen. Durch monatliche oder vierteljährliche Kontrolle müßte man sich davon überzeugen, ob auch eine Abnahme der Elastizität eingetreten. Sollte das der Fall sein, so könnte man, zuerst vielleicht an einer Ecke, einen Versuch mit einer vorsichtigen Tränkung mit reinem Lanolin (ebenda S. 130) machen. So getränkte Stücke müssen aber vor Staub geschützt werden. Statt Lanolin kann man auch reines (säurefreies) Vaselin verwenden. Die Fette werden durch gelinde Wärme verflüssigt und mittels eines Lappens auf die Fleischseite aufgetragen. Wenn alles aufgesaugt ist, kann das Verfahren wiederholt werden. Fr.

# ADRESSEN DER MITARBEITER

Auf Wunsch eines ausländischen Kollegen werden am Schluß jedes Heftes die Adressen der Mitarbeiter zusammengestellt. Mitteilungen, die auf Beiträge Bezug nehmen, welche mit einer Chiffre gezeichnet sind, ist der Herausgeber bereit zu vermitteln.

*Pit, A.*, Direktor des Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst in Amsterdam.

*Dedekam, Hans*, Bibliothekar und Assistent am Kunstindustrimuseum in Kristiania.

*Leisching, Julius*, Direktor des Mährischen Gewerbe-Museums in Brünn.

*Pazaurek*, Dr. *Gustav E.*, Kustos des Nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg.

*Lehmann*, Dr. *Hans*, Direktor des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

*Lenz*, Prof. Dr. *Heinrich*, Direktor des Naturhistorischen Museums in Lübeck.

# ÜBER DEN AUSBAU UND DIE AUFSTELLUNG ÖFFENTLICHER SAMMLUNGEN VON OSTASIATISCHEN KUNSTWERKEN

VON

ERNST GROSSE

Seit dreißig Jahren ist eine solche Menge ostasiatischer Kunstwerke nach Europa geströmt, daß sich in vielen Museen eine größere oder geringere Zahl angesammelt hat. Die meisten dieser Sammlungen sind nicht nach einem bestimmten Plane angelegt, sondern durch Zufall entstanden; und es ist deshalb kein Wunder, daß sie weder den ganzen Umfang noch die höchste Schönheit der ostasiatischen Kunst zeigen. Zu einer zweckmäßigen Sammelarbeit fehlte uns in der Tat zunächst das Nötigste; als Japan, das »Museum Ostasiens«, plötzlich seine Schatzkammern öffnete, besaß in Europa niemand Kenntnis und Verständnis genug, um aus der verwirrenden Fülle fremdartiger Dinge die künstlerisch und wissenschaftlich wertvollsten herauszulesen. Erst allmählich sind wir mit dem Wesen und der Geschichte der ostasiatischen Kunst so weit vertraut geworden, daß wir an einen systematischen Ausbau unserer Sammlungen denken können. Es ist aber unterdessen auch die höchste Zeit dafür geworden; denn schneller, als sich unsere Kenntnisse vermehrt, haben sich die erreichbaren Kunstwerke vermindert, und gute Stücke sind schon jetzt so selten und teuer, daß wir nicht mehr zu viel begehren dürfen, wenn wir noch genug erlangen wollen. Anstatt uns bald von künstlerischen Neigungen, bald von wissenschaftlichen Forderungen leiten zu lassen, sollten wir uns jeweils darüber entscheiden, ob eine Sammlung dem ästhetischen Genusse oder der wissenschaftlichen Arbeit dienen soll, und alsdann mit allen Mitteln dem erwählten Ziele zustreben. Denn das eine ist so wesentlich von dem anderen verschieden, daß, wer beiden zugleich gerecht werden will, gewöhnlich weder die Ansprüche des Kunstfreundes noch die Bedürfnisse des Kunstforschers befriedigt.

Vielleicht können sich auch die Liebhaber der ostasiatischen Kunst für das erste nichts Besseres wünschen, als eine umfassende und wohlgeordnete wissenschaftliche Sammlung, d. h. eine Sammlung, die uns einen Überblick über die gesamte Entwickelung der ostasiatischen Kunst gewährt in ihren verschiedenen Formen, in den verschiedenen Ländern und Zeiten. Dieser Aufgabe genügen

heute nicht einmal alle öffentlichen Sammlungen Europas zusammengenommen, geschweige denn irgend eine einzelne.

Die ostasiatische Kunst hat ihre tiefste Wurzel und ihren mächtigsten Stamm in China getrieben; in den übrigen Gebieten ist sie zum Teile aus chinesischen Schößlingen und Samen erwachsen, zum Teile hat sie der chinesischen Kunst wenigstens Stütze und Richtung zu verdanken. In jedem Falle hat das Reich der Mitte einen so starken, mannichfaltigen und dauerhaften Einfluß auf die künstlerische Entwicklung aller anderen ostasiasiatischen Völker ausgeübt, daß ein wissenschaftliches Verständnis dieser letzten ohne eine gründliche Kenntnis der chinesischen Kunst durchaus unmöglich ist. Die älteste, reichste und bedeutendste Kunst Ostasiens sollte daher in unseren Sammlungen am besten vertreten sein. Man sieht nun freilich selbst in kleineren Museen Schränke voll bunter Porzellane, mühseliger Schnitzarbeiten aus Elfenbein und harten Gesteinen, prunkhafter Seidenstoffe, die unzweifelhaft chinesischen Ursprunges sind; aber leider zeugen fast alle diese sogenannten Kunstwerke weniger von der Kunst als von dem Gewerbe ihrer Heimat. Die chinesische Kunst ist niemals bloßes Kunsthandwerk gewesen, auch nicht in der Periode ihres tiefsten Verfalles, der die Mehrzahl jener Industrieprodukte angehört. Auch sie hat ihr Bestes und Mächtigstes als freie Bildnerei geleistet in selbständigen Werken der Plastik und vor allem der Malerei. Von diesen aber hat sich bisher nur selten ein Stück in unsere öffentlichen Sammlungen verirrt. »There is no section of art«, schrieb Anderson im Jahre 1886, »that has been so completely misapprehended in Europe as the pictorial art of China.« Seitdem hat man in den Museen wenig getan, um den Europäern eine bessere Vorstellung von der großen chinesischen Kunst zu verschaffen.

Von der Kunst der ältesten Zeiten bis zum Ausgange der Han-Periode (220 n. Chr.) ist nicht mehr übrig geblieben als einige Steinreliefs und eine Anzahl von Bronzegeräten und irdenen Gefäßen. Allein diese Reste genügen, um uns eine hohe Meinung von dem zu geben, was uns verloren oder vielleicht noch verborgen ist. Besonders die den drei ersten Dynastien zugeschriebenen Bronzevasen offenbaren in ihren wunderbar großen und reinen Formen eine bildnerische Kraft und Fertigkeit, die in der Gefäßkunst der ganzen Welt ihresgleichen suchen. Sie sind denn auch in Ostasien stets als ideale Vorbilder betrachtet und immer wieder mehr oder minder getreu nachgebildet worden. Die Verehrung, mit der sie in ihrer Heimat gehütet werden, erklärt ihre Seltenheit in unseren Museen. Um so mehr ist es zu bedauern, daß man, als vor einigen Jahren eine bedeutende japanische Sammlung von solchen Bronzen auf den Pariser Kunstmarkt gelangte, die günstige Gelegenheit nicht besser ausgenutzt hat. Wir werden also im allgemeinen mit den Kopien zufrieden sein müssen, die bis in die jüngste Zeit sowohl in China wie in Japan in großer Menge hergestellt worden sind. Freilich geben auch die besseren keine Vorstellung von der Feinheit und Frische des

Gusses wie von der reichen, milden Patina der alten Originale; allein sie zeigen immerhin, was den Kunsthistoriker am meisten interessiert, die charakteristischen Formen und Verzierungen ihrer Vorbilder. Daß es in China schon damals eine Malerei gegeben hat, ist unzweifelhaft, obwohl sie nicht so deutliche Spuren in der Literatur hinterlassen hat, wie die der nächsten Jahrhunderte, deren Werke ebenfalls verschwunden sind. Die ältesten erhaltenen Monumente der großen Bildnerei stammen erst aus der Zeit der Thang-Kaiser (618—905), unter deren starker und sicherer Herrschaft die Strahlen des Buddhismus die höchste Kunstblüte erwecken, welche Ostasien gesehen hat. Von dem ungeheuren Reichtume an Gemälden und Skulpturen, den China in jenen drei Jahrhunderten geschaffen hat, sind heute freilich nur noch spärliche Reste zu finden, und zwar weniger in China, wo Kriege, Revolutionen und religiöse Verfolgungen gründlich aufgeräumt haben, als in »dem großen Museum Asiens«, in Japan. Wenn man den Attributionen der Japaner trauen darf — und es liegt in vielen Fällen auch nicht der geringste Grund vor, sie anzuzweifeln —, so sind uns in ihren Tempeln und Klöstern sogar Originale der größten Meister gerettet worden. Der Tofukuji zu Kioto besitzt z. B. drei dem Wu-Taotze zugeschriebene und seines Namens wahrlich nicht unwürdige Bilder. Die Kunst der Thang-Zeit hat in der Tat ein gutes Recht auf die Pietät der Japaner; denn sie ist die Nährmutter und Lehrerin ihrer eigenen Kunst gewesen. Die ganze große Bildnerei Japans von den Tagen des Kaisers Temmu an (7. Jahrhundert) bis tief in die Fujiwara-Periode hinein (10. Jahrhundert) ist wenig mehr als ein Ableger der gleichzeitigen chinesischen Kunst; und auch später hat diese in dem Inselreiche noch Schößlinge getrieben: Meicho, der am Ende des 14. Jahrhunderts seine gewaltigen Heiligenbilder malte, ist ein Jünger des Wu-Taotze. Das Studium der Thang-Werke ist also für den Erforscher der ostasiatischen Kunst aus mehr als einem Grunde ganz unentbehrlich; in unseren Museen aber wird er sich umsonst nach irgend welchem Materiale umsehen. Allerdings dürfte er dort keine Originale von berühmten Meistern erwarten, denn weder die Chinesen noch die Japaner scheinen geneigt, jene seltenen Reliquien mit uns zu teilen; dafür aber bieten uns die Japaner schon seit mehreren Jahren ganz vortreffliche Abbildungen ihrer Schätze, und wenigstens diese Blätter — Photogravuren und farbige Holzdrucke — sollten in keiner Sammlung fehlen, die auf wissenschaftliche Bedeutung Anspruch macht. Die Thang-Periode hat nicht nur in der Malerei und Plastik Großes geschaffen, sondern sie hat daneben auch das edelste Schmuckgeräte der verschiedensten Art hervorgebracht und alle diese Dinge haben auch in den Nachbarländern Bewunderung und Nachahmung gefunden. Wie viel davon noch in den ostasiatischen Sammlungen verborgen liegt, läßt sich nicht einmal vermuten; die europäischen enthalten so viel wie nichts.

Die zweite Glanzzeit steigt mit der Sung-Dynastie (960—1278) herauf und wiederum verbreitet sich die Glorie der chinesischen Kunst über den ganzen

Osten. In Japan erweckt sie die Renaissance der Malerei unter den Ashikaga-Shogunen. Alle die Sesshiu, Shiubun, Masanobu, Motonobu und ihre unzähligen Nachfolger sind nur die Schüler der großen Sung-Meister, der Muh Ki, Li Lung Yen, Hia Kwei, Liang Chi und ihrer Genossen. Wie die religiöse Malerei unter den Thang, so hat unter den Sung die weltliche den Gipfel ihrer Entwickelung erreicht. Niemals ist die Natur mit so tiefer Empfindung erfaßt, niemals ist sie in so hoher Vergeistigung dargestellt worden. Zum Glücke ist in japanischen Sammlungen — von den gänzlich unbekannten chinesischen können wir nicht reden — noch eine ansehnliche Zahl dieser unvergleichlichen Bilder erhalten; und es wäre bei besserem Verständnisse und gutem Willen für ein reiches Museum wohl möglich gewesen, das eine und das andere zu erwerben. Noch vor drei Jahren, bei der ersten Versteigerung Hayashi zu Paris, wurden zwei Meisterwerke ersten Ranges ausgeboten: ein Kakemonopaar mit Wildgänsen von Muh Ki (jap.: Mokkei) und ein Sakya von Liang-Chi (jap.: Riôkaï); allein meines Wissens ist damals nicht einmal ein Versuch gemacht worden, sie für Europa zu erhalten. Die geforderten Preise waren zwar hoch, aber sicherlich nicht zu hoch im Verhältnisse zu den Summen, die man oft genug für recht fragwürdige Produkte japanischer Kleinkunst willig geopfert hat. Da die Schätzung der Sung-Werke im Osten keineswegs sinkt, so werden wir wohl auch hier mit den Reproduktionen vorlieb nehmen müssen, die der japanischen Technik immer besser gelingen. Über die Plastik der Sung-Periode wissen wir noch sehr wenig und nicht viel mehr über die verschiedenen Zierkünste. Wer hat auch jemals in einem europäischen Museum eines der Gefäße gesehen, die Toshiro, der Vater der japanischen Töpferkunst, in China bewundert und später in Seto nachgebildet hat, — oder eines der Porzellane, von denen der Geschichtschreiber rühmt, daß sie »blau wie der Himmel, glänzend wie ein Spiegel, zart wie Papier und klangvoll wie eine Jadeitplatte« seien, — oder einen der einfach und groß skulpierten Lacke, die den japanischen Meistern des dreizehnten Jahrhunderts einen neuen Stil gegeben haben? Und diese Lücken lassen sich auch nicht durch Abbildungen füllen, denn die wesentliche Schönheit solcher Dinge ist an ihren Stoff gebunden, dessen eigentümlichen Reiz selbst die beste Reproduktion nur sehr unvollkommen auszudrücken vermag.

Wenn es auf die Zahl der Stücke ankäme, so wäre die Kunst der Ming-Periode (1368—1642) in mehr als einer Sammlung ausreichend vertreten. Aber unter den Hunderten von Porzellanen, Cloisonnés, Jaden, Bronzen und Lacken entdeckt man nur sehr wenige, die künstlerische Bedeutung besitzen; und auch unter den Ming hat die chinesische Kunst Wichtigeres geschaffen als bunten Zierat. Die Bildnerei hat zwar schon viel von ihrer früheren Kraft verloren, aber wir dürfen deshalb den inneren Wert und die äußere Wirkung ihrer Werke nicht gering schätzen. Besonders die Malerei, die noch immer als die führende

Kunst auftritt, verdient sicherlich etwas mehr Beachtung, als ihr die europäischen Sammler bisher geschenkt haben.

Die letzte und schwächste Phase der chinesischen Kunst nimmt in unseren Museen den breitesten Raum ein. Trotzdem kann man dort nicht einmal diese richtig würdigen, denn wiederum fehlen die Hauptsachen, die Werke der Malerei. Dabei ist die Malerei in den letzten Jahrhunderten noch so fruchtbar gewesen, daß sich die Armut unserer Sammlungen kaum anders als aus dem in Europa verbreiteten Vorurteile gegen die bildnerische Befähigung der Zopfträger erklären läßt. Dieses Vorurteil aber wurzelt in unserer Unwissenheit. In Wirklichkeit hat die Malerei der Mandschu-Dynastie mindestens ebensoviel Recht auf einen Platz in unseren Museen wie die maßlos überschätzte Porzellanindustrie; ist sie doch im achtzehnten Jahrhundert noch immer imponierend genug gewesen, daß einige ausgewanderte Meister in dem kunstverständigen Japan die vielgepriesenen Gründer einer mächtigen Schule werden konnten.

Die chinesische Kunst ist also in den europäischen Museen so schlecht wie nur irgend möglich vertreten; unsere Sammlungen geben uns von ihrem Wesen, ihrer Entwickelung und ihrer Bedeutung nicht bloß unzulängliche, sondern geradezu verkehrte Vorstellungen. Die Sammelarbeit auf diesem Gebiete bedarf einer gründlichen Reformation. Wir müssen unsere größte Aufmerksamkeit eben denjenigen Zweigen und Perioden der chinesischen Kunst zuwenden, an denen wir bisher fast achtlos vorübergegangen sind; und wenn es uns für die neue Ernte an Raum fehlen sollte, so können wir, ohne Besorgnis, der Wissenschaft und der Kunst damit einen Schaden zuzufügen, einen guten Teil der Schätze, mit denen wir bisher Schränke und Säle gefüllt, in die Rumpelkammer werfen.

Die alte Kunst Koreas, die vermutlich im wesentlichen als ein Zweig der chinesischen aufzufassen ist, hat in ihrem Vaterlande nur wenige Spuren hinterlassen, desto zahlreichere und bedeutendere aber in Japan, wo sie während der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung wie in einer eroberten Provinz geherrscht hat. Nicht bloß Kunstwerke aller Art — Bilder, Skulpturen, Metallarbeiten, Stickereien — hat das damals hoch kultivierte Land in das Inselreich hinübergesendet, sondern auch Künstler, die auf allen Gebieten künstlerischer Tätigkeit — vornehmlich aber in der Plastik und in der Malerei — die Lehrmeister der Japaner geworden sind. Die Werke, mit denen sie die buddhistischen Tempel der Kaiserstadt Nara geschmückt haben, gehören zu den schönsten Denkmälern der japanischen Frühzeit. Die Originale sind für uns natürlich unerreichbar; aber die Kunstzeitschrift »Kokkwa« hat von einer großen Anzahl vortreffliche Abbildungen verbreitet. Die zweite Einwirkung Koreas, die im sechzehnten Jahrhunderte stattfand, ist zwar weniger umfassend, in ihrem beschränkten Bereiche aber nicht weniger bedeutend gewesen. Die japanischen Töpfer haben sich stets als Schüler der koreanischen Meister bekannt, und sie haben ihnen in der Tat

den besten Teil ihrer Kunst, nicht bloß ihres Handwerkes, zu verdanken. Die rasche und reiche künstlerische Entwickelung der japanischen Keramik im sechzehnten Jahrhundert bleibt unverständlich, solange man die Vorbilder nicht kennt, die zum Teile aus Korea eingeführt, zum Teil von kriegsgefangenen Koreanern in Japan verfertigt worden sind. Diese Gefäße, von denen die schönsten aus viel älterer Zeit stammen, werden von den Japanern noch immer als die feinsten Blüten der keramischen Kunst bewundert und mit Recht. Die europäischen Kenner, die von ihnen mit Geringschätzung reden, beweisen damit im günstigsten Falle nur, daß sie ihnen unbekannt sind. Vielleicht beurteilen sie die kostbaren alten koreanischen Chawnan der japanischen Sammlungen naeh dem rohen modernen Küchengeschirre, das in den europäischen die Töpferkunst der Koreaner zu repräsentieren pflegt. Es wäre nicht die einzige derartige Verwechselung, die den Kennern der ostasiatischen Kunst begegnet ist.

Japan hat unseren Museen den größten Teil ihrer Schätze geliefert und wird deshalb von den Meisten får das eigentliche Kunstland des Ostens gehalten. In Wirklichkeit steht die verhältnismäßig junge japanische Kunst, trotz mancher glänzender technischer Vorzüge, an Originalität, Kraft und Reichtum weit hinter der alten chinesischen zurück. Wenn man diese nur ein wenig besser kennte, so würde man jene viel niedriger einschätzen: man würde eben einsehen, daß sehr viele von den Motiven, Formen und Techniken, wegen derer wir die japanische Kunst bewundern, von ihr durchaus nicht geschaffen, sondern nur geliehen oder ererbt sind. — Die japanischen Sammlungen unserer Museen sind besser und reicher als die chinesischen und die koreanischen, aber sie sind weder gut noch vollständig. Man hat hier genau die gleichen Fehler begangen wie dort: man hat gerade die wichtigsten Zweige und die besten Zeiten der Kunst vernachlässigt. In den reicheren Instituten kann man allenfalls eine Vorstellung von der Kleinkunst der letzten und schwächsten Periode, der ausgehenden Tokugawa-Zeit, gewinnen; aber diese überfeinen, damenhaften Zierwerke einer Generation, die sehr viel Muße und sehr wenig Freiheit besaß, lassen nichts von der einfachen und hohen männlichen Schönheit ahnen, welche die freie große Kunst ihrer Vorfahren adelt.

Auch in Japan ist die Malerei die Königin unter den Künsten, die sämtlich unmittelbar oder mittelbar von ihr abhängig sind. Jede Wandlung der Malerei hat eine entsprechende Veränderung auf allen übrigen Gebieten bewirkt. »L'histoire de la peinture«, sagt Gonse mit Recht, »est au Japan plus qu'ailleurs l'histoire de l'art lui même. — La peinture est la clef sans elle tout reste fermé à nos yeux.« Diese Bedeutung der Malerei ist auch von allen anerkannt worden, die mit einiger Sachkenntnis über japanische Kunst geschrieben haben; aber man hat leider nur selten die praktischen Folgerungen daraus gezogen. Außer dem Britischen Museum besitzt in Europa noch kein öffentliches Institut eine Samm-

lung, die eine einigermaßen genügende Anschauung von den verschiedenen Entwickelungsformen der japanischen Malerei geben könnte. Die Farbenholzschnitte des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, die man seit einiger Zeit mit solchem Eifer sammelt, sind durchaus kein Ersatz für die fehlenden Gemälde. Sie zeigen nicht einmal die ganze Eigenart der jüngsten volkstümlichen Schule, der sie ausschließlich angehören; denn auch die Meister des Ukiyoyé haben ihr Bestes nicht in Drucken, sondern in Gemälden gegeben. Nichts aber ist ungerechter, als nach dieser kleinen Volkskunst die große vornehme Malerei der früheren Zeit zu beurteilen. — Es ist für einen Europäer, der nicht über ganz außerordentliche Mittel und Verbindungen verfügt, gewiß nicht leicht, eine große oder gar eine umfassende Sammlung von Meisterwerken der älteren und angesehenen Schulen zu erlangen; es ist vielleicht sogar viel schwerer, als man sich zuweilen einbildet. Die Japaner halten die Werke ihrer großen Maler, die sie besser zu schätzen verstehen als wir, sehr fest; die meisten Gemälde, die sie uns bisher abgetreten haben, sind entweder Kopien oder Originale dritten und vierten Ranges. Auf hervorragende Arbeiten einiger Schulen und Perioden werden wir von vornherein verzichten müssen: die Werke der berühmten Yamato Tosa-Meister befinden sich fast sämtlich im sicheren Besitze von Tempeln und von fürstlichen Familien, und beinahe ebenso unerreichbar sind die Gemälde der großen buddhistischen Maler. Glücklicherweise aber hilft uns wiederum die moderne japanische Reproduktionstechnik aus der Not; denn gerade von jenen kostbaren Stücken ist eine sehr große Zahl in ihrer ganzen Farbenpracht abgebildet worden.

Die heroische Zeit der japanischen Plastik liegt in weiter Ferne; sie hat schon mit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts geendet. Die witzige Kleinskulptur der alternden Tokugawa-Periode ist von der ernsten großen Kunst der Vergangenheit durch eine solche Kluft getrennt, daß niemand von dieser Seite auf jene hinüber zu schließen vermag. Und doch sind es fast immer nur winzige Netsukés und ein paar moderne Bronzen, die bei uns die japanische Plastik vertreten. Aber wenn man auch die alten berühmten Statuen der Buddhas, der Heiligen, der Priester und Helden nicht aus den Tempeln entführen kann, so sollte man sich doch wenigstens um gute Kopien bemühen, mit denen ja selbst das Uyeno-Museum in Tokio zufrieden sein muß. Wer in der Städtischen Sammlung zu Freiburg Kano Tessais Nachbildungen alter Masken aus den Tempelschätzen von Nara gesehen hat, weiß, in welcher Vollendung die Japaner noch jetzt dergleichen herstellen.

Auch die übrigen Zweige der Kunst haben in den beiden letzten Jahrhunderten nur eine Herbstblüte gehabt. Aller Glanz der neueren Lacke, die in unseren Schauschränken prunken, ist doch nur ein matter Widerschein von der strahlenden Schönheit der alten Meisterwerke. Ganz zu schweigen von den völlig eigenartigen Arbeiten aus der Zeit des Kaisers Shômu (724—748), die man nur im Shô-sô-in

zu Nara studieren kann, auch die wundervollen Lacke der Fujiwara, die vornehmprächtigen der Ashikaga-Periode, die genialen Schöpfungen eines Koyetsu und Korin sucht man in den europäischen Museen vergebens. An großen Namen ist dort freilich kein Mangel, aber die meisten Stücke, die sie tragen, sehen mehr wie Karikaturen denn wie Kopien der Originale aus.

Von den Metallarbeiten sind die Schwertzierate in Europa verhältnismäßig gut vertreten. In der umfangreichen Sammlung des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe kann man die mannigfaltige Technik, in der kleinen, aber trefflich gewählten, die Hayashi dem Louvre geschenkt hat, die historische Entwickelung der Schmiede- und Ziselierkunst in ihren Grundzügen studieren. Dagegen reicht das allgemein zugängliche Material noch lange nicht zu einer Charakterisierung der einzelnen hervorragenden Meister aus, denn die Kopien von Schülern und Nachahmern, die in der Regel die Stelle der Meisterwerke ausfüllen, geben wohl die Motive, keineswegs aber die Ausführung wieder, in welcher der größte Reiz und Wert ihrer Vorbilder liegt. Außerdem sind die Stichblätter des 11. bis 15. Jahrhunderts, die von den japanischen Liebhabern am meisten geschätzt werden, eben deshalb bei uns nur in sehr geringer Zahl und Güte zu sehen.

Der japanischen Töpferkunst hat sich der europäische Sammeleifer mit besonderer Vorliebe zugewendet; allein auch hier hat er sich nur zu oft, geblendet von dem bunten Glanze der modernen Waren, das Beste entgehen lassen, — die unscheinbareren, aber unendlich wertvolleren Kunstwerke aus der Epoche des Toshirô und aus dem sechzehnten Jahrhundert, der Blütezeit der Keramik. Nirgends sind authentische Originale großer Meister so unentbehrlich wie in einer Sammlung, die einen Begriff von dei Eigenart der japanischen Töpferkunst geben soll. Denn diese besteht in der durchaus persönlichen Bildung jedes einzelnen Stückes, in der originalen und individuellen Schönheit, die der keramische Künstler immer nur einmal im Bunde mit der Natur erzeugt, und die der Technik des geschicktesten Nachahmers spottet. Hier liegt auch der Grund dafür, daß die keramische Kunst, die man nicht etwa mit der handwerksmäßigen Töpferei verwechseln darf, in Japan eine Schätzung genießt, die ihr in Europa, wo sie sich im günstigsten Falle nur zu einem Kunstgewerbe entwickelt hat, niemals zuteil geworden ist. Sie war und ist der Liebling der Chajin und ihrer Jünger, und ihre vollkommenen Erzeugnisse werden wie Kleinode bezahlt und gehegt. Wir müssen deshalb zu großen Opfern bereit sein, wenn wir für unsere Sammlungen das Beste erlangen wollen, welches in diesem Falle das Notwendige ist; wir werden es aber auch können, wenn wir auf der anderen Seite unsere Mittel nicht mehr für das Mittelmäßige und Fragwürdige verschwenden. Die japanische Keramik ist eine Kunst im vollsten und höchsten Sinne des Wortes, und das Wesen einer Kunst offenbart sich vollkommen nur in ihren besten Werken.

Wir haben also nach jeder Seite hin noch sehr vieles, ja eigentlich noch das meiste zu tun, um unsere öffentlichen Sammlungen für ostasiatische Kunst so weit auszubauen, daß sie den ersten Anforderungen der Wissenschaft genügen. Die Aufgabe ist so groß und schwer, daß sie in ihrem ganzen Umfange wohl nur von einem eigens für diesen Zweck geschaffenen und mit außerordentlichen Mitteln begabten Institute gelöst werden könnte. Nur in einem großen staatlichen Museum für ostasiatische Kunst wird es möglich sein, eine Sammlung zu schaffen, in der sich das gesamte Kunstwesen des Ostens in allen seinen mannigfaltigen Verzweigungen und in seinem organischen und historischen Zusammenhange anschaulich darstellt. Inzwischen wäre schon viel gewonnen, wenn die Leiter der verschiedenen Museen die Aufgabe untereinander teilten. Während bisher jeder einzelne alles Mögliche und deshalb nur Weniges gründlich gesammelt hat, sollte er sich lieber, im Einverständnisse mit den übrigen, auf die Pflege eines Sondergebietes beschränken. Auf diese Weise würden die verschiedenen Sammlungen trotz ihrer räumlichen Trennung zu einer wesentlichen Einheit zusammenwachsen und wir würden auch ohne ein Zentralmuseum eine umfassende Sammlung für ostasiatische Kunst erhalten.

Unsere Kenntnisse genügen, wie gesagt, für eine allgemeine Orientierung unserer Sammelarbeit; allein sie reichen darum noch keineswegs für die Entscheidung von allen Einzelfragen aus. Wir mögen klar erkannt haben, daß und warum es wichtig ist, Werke eines gewissen Künstlers zu erlangen; aber wenn uns nun ein Stück unter seinem Namen angeboten wird, so sind wir nur selten imstande zu beurteilen, ob wir wirklich ein Original vor uns sehen. Es gibt jetzt freilich Kenner genug, die überzeugt sind, einen echten Sesshiu oder Korin unfehlbar von einem falschen unterscheiden zu können. Indessen wer die Kunst der ostasiatischen Fälscher ein wenig kennt, wird zu der Wissenschaft der europäischen Sammler schwerlich ein unbedingtes Vertrauen haben. Er wird vielleicht sogar daran zweifeln, ob wir jemals die nötigen Fähigkeiten und Erfahrungen erwerben werden, um uns in diesem gefährlichen Labyrinthe selber raten und helfen zu können. Jedenfalls ist es für uns keine Schande, daß wir heute noch keine Experten sind; aber es würde uns auch weder Ehre noch Vorteil bringen, wenn wir es trotzdem scheinen wollten. Je eher wir zu der Erkenntnis kommen, daß dem ostasiatischen Fälscher einstweilen nur der ostasiatische Kenner gewachsen ist, desto besser für unsere Sammlungen. Wir sollten uns in allen zweifelhaften Fällen, wo es nur irgend tunlich ist, einem der Sachverständigen anvertrauen, deren es besonders in Japan noch viele gibt, natürlich nur einem solchen, der unser Vertrauen verdient, nicht etwa einem beliebigen japanischen Studenten, sondern nur einem in seiner Heimat erprobten und anerkannten Fachmanne.

Für eine Sammlung, die nicht der wissenschaftlichen Erkenntnis sondern dem künstlerischen Genusse dienen soll, hat der vorhin dargelegte Plan keine Geltung. Es wäre in diesem Falle töricht, wenn man sich an ein historisches oder irgend

ein anderes wissenschaftliches Schema binden wollte; denn hier kommt es einzig und allein darauf an, solche Werke zu wählen, die einer möglichst großen und dauernden künstlerischen Wirkung fähig sind, und dies Ziel wird man um so eher erreichen, je weniger man sich durch wissenschaftliche Rücksichten und Interessen ablenken läßt. Gegenwärtig stehen die meisten öffentlichen Sammlungen noch auf einer recht bescheidenen künstlerischen Höhe: unter der Menge von mittelmäßigen und geringen »China- und Japanwaren« entdeckt man nur selten ein echtes edles Kunstwerk. Die Schätze, die manche Privatsammler mit verhältnismäßig schwachen Kräften zusammengetragen haben, beweisen, daß die äußere Möglichkeit, selbst hohe ästhetische Ansprüche zu befriedigen, wohl vorhanden gewesen wäre, wenn wir es nur verstanden hätten, die günstigen Gelegenheiten der letzten Jahrzehnte, die sich in solcher Fülle wahrscheinlich niemals wieder bieten werden, zu benutzen. Um eine künstlerisch erfreuliche Sammlung zu schaffen, braucht man freilich keine kunsthistorische Gelehrsamkeit, sondern »nur« einen künstlerischen Geschmack. Aber niemand kommt in Europa mit einem ausgebildeten Geschmacke für ostasiatische Kunst auf die Welt; selbst der feinste Kenner europäischer Kunst bedarf für die ostasiatische wiederum einer besonderen Erziehung, die weder kurz noch leicht ist. Die Kunst des Ostens ist ebenso zurückhaltend wie die Rasse: sie gibt ihr Bestes nicht dem ersten flüchtigen Blicke eines Fremden preis. Die Dinge, die unsere Aufmerksamkeit und Bewunderung zuerst am meisten anziehen, sind fast immer diejenigen, die sie später am wenigsten festhalten; und die wahrhaft großen Kunstwerke, die unerschöpfliche Schönheit bergen, sind oft so unscheinbar, daß wir sie im Anfange entweder gänzlich übersehen oder doch viel geringer achten als jene aufdringlich »originellen« und prächtigen Produkte. Die ersten europäischen Sammler haben mitleidig über die Marotten der japanischen Chajin gelächelt, die eine schlichte kleine Urne oder Schale aus braunem Seto-Steingute einer großen prunkvoll dekorierten Satsuma-Vase vorzogen; allmählich aber ist eine immer größere Zahl auf die Seite der verspotteten Chajin getreten, und vielleicht werden auch die übrigen eines Tages noch einsehen, daß es nicht weise war, sich einzubilden, ein fremder Neuling könne den Wert ostasiatischer Kunstwerke besser beurteilen als ein heimischer Kenner. Nach meiner Überzeugung ist uns für den ästhetischen Ausbau unserer ostasiatischen Kunstsammlungen die Hilfe ostasiatischer Sachverständiger ebenso unentbehrlich wie für den wissenschaftlichen. Die japanischen Kenner sind uns an gründlicher Erfahrung und feinem Gefühle dermaßen überlegen, daß sich wahrlich niemand von uns zu schämen braucht, bei ihnen in die Schule zu gehen.

## II.

Jede öffentliche Sammlung ostasiatischer Kunstwerke, auch wenn sie für wissenschaftliche Zwecke bestimmt ist, muß so aufgestellt werden, daß jedes

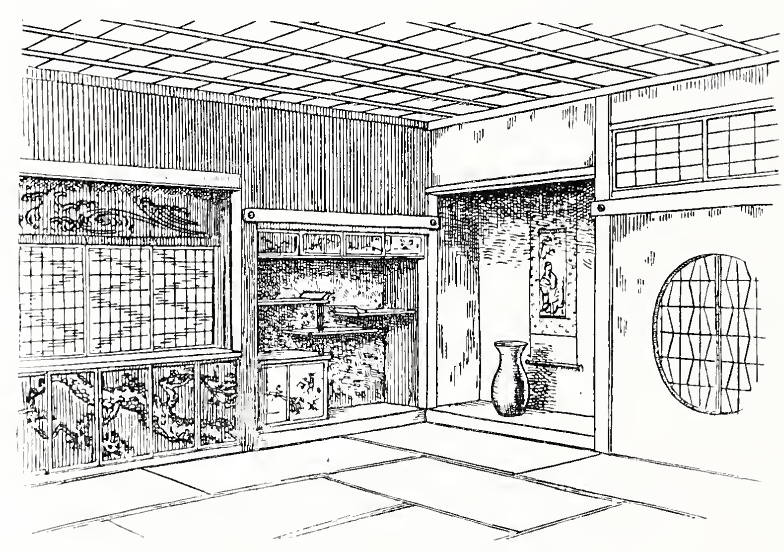
einzelne Stück seine ästhetische Wirkung voll und rein ausüben kann. Denn auch die Wissenschaft studiert das Kunstwerk zunächst als solches, und sein künstlerisches Wesen gibt sich nur durch seine künstlerische Wirkung zu erkennen.

Ostasiatische Kunstwerke leiden im allgemeinen unter einer schlechten Aufstellung viel mehr als europäische, und zwar sind sie um so empfindlicher, je vornehmer sie sind. Es ist freilich durchaus nicht leicht, in unseren Museen ihren Ansprüchen auch nur einigermaßen gerecht zu werden. Denn erstens müssen wir uns völlig von der europäischen Routine befreien und zweitens finden wir in Ostasien, wo man eine Ausstellung von Kunstwerken nach unserer Art überhaupt nicht kennt oder doch bis vor wenigen Jahren nicht kannte, in den meisten Fällen keine mustergültigen Vorbilder. Wir sind also in der Hauptsache auf unsere eigene Erfahrung angewiesen, und diese ist noch sehr jung und sehr beschränkt. Man darf deshalb auch hier nichts weniger als eine vollständige Anleitung zur Aufstellung ostasiatischer Kunstsammlungen erwarten. Ich kann lediglich einige Ergebnisse praktischer Erfahrungen und Versuche mitteilen, die ich selbst durchaus nicht für endgültig halte.

Ostasiatische und europäische Kunstwerke haben so abweichende Bedürfnisse, daß man sie nicht in einem Raume vereinigen darf. Aber auch die Ostasiaten untereinander halten oft schlechte Nachbarschaft, wenn sie aus sehr verschiedenen Zeiten stammen. Einem guten Kakemono von Okio tut man unrecht, indem man es neben einem Bilde von Sesshiu aufhängt; und vor einer Statue des achten Jahrhunderts erscheinen die zierlichsten Netsukéfigürchen des achtzehnten so reiz- und wertlos wie taube Nüsse. Dagegen stimmen verschiedenartige Kunstwerke aus der gleichen Periode in der Regel so vortrefflich zusammen, daß das historische Prinzip der Anordnung dem technischen entschieden vorzuziehen ist.

Für die Ausstellung der Gemälde können wir manches von den Japanern lernen. Diese hängen das Kakemono in dem Tokonoma auf, in einer um sechs bis zehn Zentimeter über den Zimmerboden erhöhten, etwa einen Meter tiefen Nische, an einer verputzten, mit neutraler matter Farbe gleichmäßig gestrichenen Wand. Gewöhnlich zeigt man jedesmal nur ein einziges Bild; zwei oder mehre zugleich nur dann, wenn sie die zusammengehörigen Teile einer größeren Komposition sind; niemals werden in dem Tokonoma verschiedene selbständige Bilder nebeneinander entrollt. Diese Art der Ausstellung erfüllt alle äußeren Bedingungen, die für die Wirkung eines ostasiatischen Gemäldes wesentlich sind. In dem Tokonoma erhält das Bild vor allem die Isolierung, deren es in weit größerem Maße bedarf als ein europäisches Kunstwerk. Die ostasiatische Kunst will den Beschauer nicht erregen, sondern beruhigen; sie wirkt wie leise feierliche Musik; — die geringste Störung vernichtet ihren träumerischen Zauber. Wer die eigentümliche Schönheit guter Kakemono verstehen und genießen will, muß es ebenso strenge wie die Japaner vermeiden, mehrere nicht zusammengehörige Stücke

nebeneinander auf einer flachen Wand anzubringen, außer in so großen Abständen, daß bei der Betrachtung jedes einzelnen die übrigen durchaus nicht in das Auge fallen. — Der diskrete gleichmäßige Ton der Tokonomawand drückt die koloristischen Reize des Kakemono nicht zurück, sondern er hebt sie hervor. Die Farbe der ostasiatischen Bilder ist im allgemeinen viel zarter als die der europäischen Aquarelle, geschweige denn der Ölgemälde; außerdem sind viele der besten Werke chinesischer und japanischer Meister nur mit schwarzer Tusche auf weißes Papier gemalt. Solche Dinge können natürlich nur auf einem sehr bescheiden und fein gehaltenen Hintergrunde zur Geltung kommen. Die Japaner bevorzugen für ihre Tokonomawände ein lichtes mattes Braun, das an die Farbe hellen Milchkaffees erinnert; daneben aber werden auch andere Töne angewendet. Außer jenem Braun habe ich ein zartes Grau und ein Grün von der Farbe des japanischen Pulvertees sehr zweckmäßig gefunden. In jedem Falle aber muß der Hintergrund durchaus einfach, d. h. nicht gemustert sein. — Die Vertiefung des Tokonoma beschirmt das Bild vor allzu grellem Lichte, welches seiner Wirkung noch gefährlicher sein würde als seiner Erhaltung. Die ostasiatischen Gemälde gleichen in der Tat jenen Blüten, die sich nur in der Dämmerung entfalten. Die Lichtmasse, die durch die Glasdecke eines europäischen Museumssaales strömt, würde ihre zarte Schönheit unbarmherzig vernichten. — In dem japanischen Hause bedarf das Kakemono unter gewöhnlichen Verhältnissen keines andern Schutzes als dessen, welchen ihm das offene Tokonoma gewährt. Allein in einem europäischen Museum wird es von zwei Feinden bedroht, die noch andere Vorkehrungen nötig machen, von dem Staube und von der Heizung. Besonders die trockene Hitze der beliebten Luftheizungen wirkt so verderblich, daß jedes alte oder neue ostasiatische Bild, das ihr frei ausgesetzt bleibt, dem sicheren Untergange geweiht ist. Es ist daher durchaus notwendig, wenn man sich für das aus ästhetischen Gründen höchst wünschenswerte Tokonomasystem entscheidet, die Öffnung der



Japanisches Zimmer mit Chigai-dana (links) und Tokonoma (rechts).

Nische mit einer Glasscheibe zu verschließen. Im andern Falle muß man jedes wertvolle Kakemono in einem besonderen Schutzrahmen ausstellen, d. h. in einem flachen, vorn verglasten, hermetisch verschließbaren Schranke, an dessen Innenwand es frei herabhangt. Dieses freie Hangen ist für den ästhetischen Eindruck nichts weniger als gleichgültig; wenn man, wie im Louvre, das Kakemono, das »Hangeding«, nach unserer Art in einen Rahmen spannt, so nimmt man ihm einen großen Teil seiner charakteristischen Anmut. Wenn man dabei aber gar das Gemälde seiner heimischen Einfassung aus Seidenbrokat beraubt, oder diese in europäische Proportionen verschneidet, so macht man sich einer wahrhaft barbarischen Verstümmelung schuldig.

Die ältere Plastik Ostasiens hat die Mehrzahl ihrer erhaltenen Werke für Innenräume geschaffen, und zwar für die halbdunklen Hallen der Tempel. Danach muß man auch die Aufstellung solcher Figuren in den Museen einrichten. Japanische Statuen von Buddhas und Heiligen in hellen Oberlichtsälen zu zeigen, ist beinahe ebenso töricht, als ein Feuerwerk im Mittagssonnenscheine abzubrennen. Denn vor allem kommt es darauf an, und zwar für den Forscher nicht minder als für den Liebhaber, daß sich das Kunstwerk so darstellt, wie es der Künstler gewollt hat; für eine genaue wissenschaftliche Untersuchung läßt sich die nötige Helle leicht genug schaffen, indem man die Fenstervorhänge zurückzieht. Leider machen es die modernen Heizungen unmöglich, die meisten alten Skulpturen, die aus Holz gemeißelt und bemalt sind, frei stehen zu lassen. Die trockene Hitze blättert nicht bloß sehr bald die Bemalung ab, sondern sie zersprengt am Ende auch den Holzkörper, und der Staubwedel, der zweite Todfeind bemalter Holzbildwerke, vollendet die Zerstörung. Es bleibt deshalb nichts anderes übrig, als solche Statuen in Vitrinen zu verwahren. Freilich ist die Verglasung für Skulpturen ein noch größeres Übel als für Gemälde: sie verleiht den Figuren immer ein mumienhaftes Aussehen; aber sie ist eben notwendig.

Im Gegensatze zu den Werken der alten religiösen Plastik verlangen die Erzeugnisse der neueren Kleinskulptur mit ihrer oft mikroskopisch feinen Ausarbeitung ein sehr helles Licht. Da sie darauf berechnet sind, aus nächster Nähe und von allen Seiten betrachtet zu werden, so stellt man sie am besten in einem schmalen Glaskasten aus. Der Fehler, vor dem man sich dabei am meisten hüten muß, ist eine zu dichte Anordnung; denn je kleiner und feiner ein Kunstwerk ist, desto weiteren Raum braucht es im Verhältnisse zu seiner Größe.

Wie man alte chinesische Bronzevasen nicht aufstellen soll, kann man am besten in der größten europäischen Sammlung dieser Art, im Musée Cernuschi zu Paris lernen. Dort stehen die größeren Gefäße in enggeschlossenen Reihen neben- und übereinander auf den Stufen eines mächtigen Aufbaues aus hellem Eichenholze, die kleineren dicht gedrängt auf den Brettern ziemlich dunkler Wandschränke. Auf diese Weise kommt auch nicht ein einziges Stück zu einer vollen

und reinen Wirkung, und der ganze Bronzeschatz ist in dem hohen Saale für den Kunstgenuß gerade so verloren, wie wenn er im tiefsten Keller läge. Kein anderes Erzeugnis ostasiatischer Zierkunst bedarf so sehr einer freien Aufstellung wie das edelste von allen, eine alte chinesische Ritualbronze. Wer solche Gefäße nur in Reihe und Glied gesehen hat wie in jenem Museum, vermag nicht einmal zu ahnen, welche mächtige und feierliche Schönheit das einzelne entfaltet, wenn es allein steht. Wo es irgend tunlich ist, sollte jedem hervorragenden größeren Stücke ein besonderes Tokonoma, in jedem Falle aber zum mindesten ein eigenes Piedestal gegeben werden. Auch in einer anderen Beziehung kann die Pariser Sammlung als warnendes Beispiel dienen. Eine große Zahl ihrer alten Bronzen ist — offenbar um sie vor einer vermeintlich drohenden Verwitterung zu bewahren — mehr oder weniger frottiert und alsdann eingefettet oder gar mit einem Firnis überzogen worden. Dieses Verfahren ist für die Bronzen, die meist schon lange Zeit von sorgsamen und kundigen ostasiatischen Liebhabern gepflegt worden sind, nicht nur völlig überflüssig, sondern auch höchst schädlich, denn es zerstört natürlich die zarte Haut und den feinsten Reiz der Patina. Es ist überhaupt ratsam, alle chinesischen Bronzen so wenig wie möglich zu berühren. Der Satz, daß die menschliche Hand das beste Patinierungsmittel sei, gilt nur für eine besondere Art und auch für diese nicht unbedingt. — Die jüngeren japanischen Bronzen, deren Patina öfter ein Produkt der Kunst als der Natur ist, verlangen keine so ängstliche Vorsicht. Ihr Charakter ist dermaßen mannigfaltig, daß sich über ihre Aufstellung kaum etwas Allgemeingültiges sagen läßt.

Die Mehrzahl der ostasiatischen Metallarbeiten, die man in unseren Museen sieht, sind japanische Schwertzierden, vornehmlich Stichblätter. Viele davon werden durch den Handel in einem traurigen Zustande eingeliefert, zerkratzt, verrostet und beschmutzt. Man macht aber das Übel wahrlich nicht besser, wenn man solche Stücke einer Reinigung nach europäischer Methode unterwirft. Alle unsere verschiedenen Putzpulver, Öle und Salben samt den Bürsten wie den rauhen Ledern und Geweben müssen hier beiseite gelassen werden; das einzige ganz unschädliche Instrument ist ein alter, aber durchaus reiner, sehr weicher Lappen aus feinem Flanell, mit dem man den mißhandelten Gegenstand sanft und anhaltend reibt. Man wird sehen, daß man auf diese Weise viel mehr gegen den Rost ausrichtet, als man anfangs glaubt. Freilich hat man einige Geduld nötig, zumal da die Behandlung von Zeit zu Zeit wiederholt werden muß. Man sollte es sich jedenfalls zur strengen Regel machen, jedes eiserne Stück nach jeder Berührung mit bloßen Händen eine Minute lang mit dem Flanellappen sacht zu reiben. Sind die Umstände der Entwicklung des Rostes besonders günstig, so mag man es auch ein wenig einfetten, aber nur mit einem Stoffe, der das Metall nicht im mindesten angreift; — etwa mit frischem Walnußöle, welches man leicht selbst bereiten kann, indem man einen völlig ausgereiften, ganz trockenen und

gesunden Nußkern in einem Stücke weißer Leinewand zerpreßt, das alsdann von dem Öle durchtränkt zum Einfetten dient. — Für die dauernde Ausstellung japanischer Eisenarbeiten eignet sich selbstverständlich nur eine Vitrine, die alle Feuchtigkeit ausschließt. Man hat die Schwertstichblätter zuweilen in einem solchen Schaukasten auf leuchtend rotem Plüsch gebettet, wahrscheinlich um sie zu verschönern. Aber es würde schwer sein, noch einen zweiten Untergrund ausfindig zu machen, der den tiefen Purpurton der guten alten Eisentsuba so brutal unterdrückt. Vielleicht läßt ein zartgrauer oder matt teegrüner Seidenkrepp sowohl die Farben als die Formen der meisten Stichblätter am klarsten und schönsten hervortreten.

So widerstandsfähig der japanische Lack, solange er noch nicht an Brüchen, Sprüngen und Abblätterungen leidet, gegen die Einflüsse der Temperatur und der Feuchtigkeit ist, so empfindlich ist er gegen das Licht. Die Japaner halten ihre kostbaren Stücke aus gutem Grunde in Tüchern und Kästen verwahrt. Goldlacke, die längere Zeit dem direkten Sonnenlichte ausgesetzt bleiben, erblinden; Schwarzlacke nehmen im günstigsten Falle einen bräunlichen Ton an; viel öfter aber verwandelt sich ihr tiefes, klares Schwarz in ein häßliches stumpfes Grau. In den öffentlichen Sammlungen, wo die Lacke dauernd ausgestellt sind, muß also dafür gesorgt werden, daß die Sonnenstrahlen sie nicht treffen können. Eine größere Anzahl von guten Lacken in einem beschränkten Raume so anzuordnen, daß jedem einzelnen sein Recht wird, ist keine leichte Aufgabe. Sie werden einander gerade durch ihre besten Eigenschaften gefährlich. Der Glanz ermüdet das Auge sehr schnell, vorzüglich, wenn es die feine Kleinarbeit der Inro und Kogo betrachtet. Man muß daher die Abstände zwischen den einzelnen Stücken möglichst groß halten. Die Wahl des Untergrundes erfordert unter diesen Verhältnissen eine besondere Sorgfalt. Kostbare Lacke brauchen einen sehr bescheidenen, aber zugleich sehr vornehmen Stoff, etwa einen matten Seidenkrepp oder einen kurzgeschorenen Seidensammt; billige Surrogate sind gänzlich unbrauchbar. Für die Farbe geben die von den Japanern zum Einwickeln der Lacke benutzten Seidentücher unübertreffliche Muster; sie sind in den meisten Fällen dem Tone der betreffenden Stücke mit feinstem Sinne angepaßt. Die Farben, die man am häufigsten findet, sind ein weiches Violett, ein zartes Grau, ein Teegrün und ein welkes Rosa.

Die chinesischen Porzellane sind zum großen Teile gleich den anspruchsvolleren Erzeugnissen der europäischen Keramik geschaffen, um als Schaustücke zu paradieren. Ihre Aufstellung ist deshalb verhältnismäßig leicht. In der Tat haben die meisten so starke Formen und Farben, daß sie sich beinahe in jeder Umgebung Geltung verschaffen, außer in einem dichten Gedränge von ihresgleichen. — Dagegen ist es wohl die allerschwierigste Aufgabe, für die Werke der alten koreanischen und japanischen Töpferkunst eine befriedigende oder vielmehr eine

nicht gar zu unbefriedigende Art der Ausstellung zu ersinnen; denn keine vermag dem eigentümlichen Wesen dieser Gebilde ganz gerecht zu werden. Die besten Arbeiten der koreanischen und japanischen Meister sind keine Zierstücke, die auf einem Möbel oder Borte stehend betrachtet werden sollen, sondern festliche Gebrauchsgeräte, die man wirklich gebrauchen muß, um ihre Reize zu erkennen und zu genießen. Je größer die dekorative Kraft eines solchen Gefäßes ist, desto geringer ist in der Regel sein künstlerischer Wert. Wer die ganze Schönheit eines guten Stückes ergründen will, muß dem Beispiele des japanischen Liebhabers folgen, der es in die Hände nimmt, um es von allen Seiten zu betrachten. Diese Gefäße sind eben nicht nur für das Auge, sondern ebensowohl für den Finger geschaffen, und deshalb können sie schlechterdings durch keine Aufstellung zu ihrer vollen Wirkung gebracht werden. Ich habe schon früher auf die Eigenart hingewiesen, durch die sie sich von allen andern Werken der Töpferkunst wesentlich unterscheiden: jedes einzelne ist gleichsam eine selbständige, durchgebildete Persönlichkeit. Diese charakteristische Individualität muß die Aufstellung vor allem klar hervortreten lassen. Man darf die Gefäße weder in Reihe und Glied ordnen noch zu stillebenartigen Gruppen vereinigen, in denen die einzelnen Stücke nur als Farbenflecke wirken; sondern jedes soll für sich gesehen und gewürdigt werden. Natürlich kann man nicht jedem Chawan oder Chaire eine besondere Vitrine geben; es wird sich vielmehr immer darum handeln, eine größere Zahl in einem gemeinsamen Behälter so zu disponieren, daß sie einander möglichst wenig beeinträchtigen. Man erleichtert sich diese Aufgabe bedeutend, wenn man die Schränke statt mit unseren europäischen parallelen, gleich langen Borten mit den ungleich abgeschnittenen und mannigfaltig ineinander geschobenen »Nebelstreifenbrettern« (usu kasumi dana) ausstattet, wie man sie in dem japanischen »chigai-dana«, dem Wandschranke neben dem Tokonoma sieht. Natürlich setzt eine solche Anordnung mäßige Dimensionen voraus; sehr große Schränke sind aber für japanische und koreanische Töpfereien überhaupt nicht empfehlenswert. Vor allem darf die Aufstellung dieser Gefäße, die auf eine sehr nahe und genaue Betrachtung berechnet sind, nicht mehr als höchstens 50 Zentimeter über und unter die mittlere Augenhöhe ausgedehnt werden. Als Hinter- und Untergrund ist nichts besser geeignet als ein feines ungemustertes japanisches Mattengeflecht mit seinem überaus zarten Naturtone. Für das Holzwerk der keramischen Vitrinen verdient unter den europäischen Materialien das »chêne blanc« der französischen Schreiner entschieden den Vorzug.

Zum Schlusse noch ein Wort über die Ausstattung der Räume und der Schränke für eine Sammlung ostasiatischer Kunstwerke. Sie kann kaum einfach genug sein. Die Wände getüncht oder mit einem ungemusterten Stoffe bespannt, die Decken nach japanischem Muster leicht und licht vertäfelt. Jeder plastische und malerische Schmuck im europäischen Stile ist vom Übel. Nicht minder

müssen die Schränke von allen sogenannten Ornamenten rein gehalten werden; um so größere Sorgfalt aber soll man auf die Auswahl des Materiales und die Ausführung der Arbeit verwenden, damit sie des Inhaltes würdig seien. Eine solche Ausstattung wird nicht nur den ostasiatischen Kunstwerken, sondern früher oder später sicherlich auch unseren eigenen zugute kommen.

# DIE KUNSTHALLE ZU BREMEN

VON

G. PAULI

Das Museum, von dem die Rede ist, gehört zu den jüngsten und nicht zu den bedeutendsten Deutschlands. Seine Sammlungen befinden sich zum Teil erst in ihren Anfangsstadien und können sich nicht entfernt mit denen der älteren großstädtischen Institute messen. Und doch mag es uns eben in seiner Jugendentwickelung recht wohl den Anlaß zu einigen museumstechnischen Betrachtungen geben.

Vielleicht ist es immer noch nicht genug betont worden, daß das Kunstmuseum in einer europäischen Weltstadt von vornherein etwas ganz anderes bedeuten muß, als in dem kleineren Kulturzentrum einer von vielen Stammesgemeinschaften. Das Museum der Weltstadt muß Weltpolitik treiben. Es soll allen Kunstvölkern offen stehen. Die führenden Meister der Vergangenheit und Gegenwart soll es von Nah und Fern zu sich heranziehen. Für die kleinen Kulturzentren, an denen Deutschland Gott sei Dank besonders reich ist, verbietet sich solche Universalität zumeist schon aus wirtschaftlichen Gründen, — wenigstens heutzutage, wo keine kunstsinnigen Fürsten mehr mit verschwenderischer Hand ihre Sammlungen dotieren. Es gilt also sich zu beschränken. Qui trop embrasse mal étreint heißt es hier. Wo das kluge Wort nicht beherzigt wird, entstehen jene opulenten Magazine der Mittelmäßigkeit, für die der Name »Provinzialmuseum« nomen et omen geworden ist. Wo man aber auf die unerschwingliche Konkurrenz verzichtet, kann im Anschluß an die heimischen Kulturtraditionen dem Museum ein Lokalkolorit und ein intimer Reiz verliehen werden, die dem internationalen Museum der Weltstadt abgehen; ja es kann in höherem Maße als jenes für seine Umgebung zu einem Sammelpunkt künstlerischer Interessen werden.

Nicht nur der Charakter des Museums will bedacht sein, sondern auch der seiner Gäste. Für wen ist das Museum eigentlich da? — Die Frage klingt trivial;

daß sie es indessen keineswegs ist, geht schon aus der Verschiedenheit der Antworten hervor, welche wir aus den vorhandenen Museumsbauten entnehmen können. Allmählich hat man sich dahin geeinigt, das Museum weder als ein bloßes Mittel höfischer Repräsentation, noch als Laboratorium für den Kunsthistoriker, noch als Exerzitium für den Herrn Regierungsbaumeister, noch als Wärmstube für den Müßiggänger aufzufassen. Dies alles ist das Museum gewesen, nun aber will man es alles Ernstes zu einer Stätte geistigen Genusses und edelster Erholung für den



Abb. 1: Südseite.

allgemein gebildeten Kunstfreund bereiten. Wenn dieser auch nur als seltener Gast unter den Scharen der Besucher erscheinen mag, so ist er darum doch keine Chimäre, vielmehr ein Ideal.

Die Kunsthalle zu Bremen ist mit ihren Sammlungen auch heute noch das Eigentum des bremischen Kunstvereins. Seitdem sie indessen, durch Schenkungen reich bedacht, erweitert, umgebaut und dem Publikum regelmäßig geöffnet worden ist, hat der Staat sich ihrer angenommen, indem er für die Verwaltung und Vermehrung ihrer Sammlungen einen regelmäßigen Zuschuß gewährt. Sie kann daher jetzt als ein öffentliches Museum betrachtet werden. Die Sammlungen umfassen,

um dieses vorwegzunehmen, nicht allzu viele Gebiete. Seit Jahrzehnten bekannt ist das Kupferstichkabinett, das in den Vermächtnissen der Herren Albers und Senator Klugkist einen wertvollen Grundstock besitzt; namentlich sind Dürer und die deutschen Kleinmeister ausgezeichnet vertreten. Von einer kleinen Gemäldegalerie, deren Vermehrung früher der Gunst des Zufalls überlassen blieb, werden einige ältere Bilder in den kunstgeschichtlichen Handbüchern erwähnt. Seitdem reichlicher fließende Zuwendungen planmäßige Ankäufe ermöglichten, hat man namentlich die Bildung einer zeitgenössischen Gemäldesammlung begonnen. Die Galerie alter Meister soll daneben nur insoweit ergänzt werden, als es sich um wertvolle Stücke aus bremischem Privatbesitz handelt. Daß solche vorhanden waren und sind, beweisen die Erwerbungen der letzten Jahre und die Leihausstellung historischer Bilder, die im Oktober 1904 in der bremischen Kunsthalle veranstaltet werden konnte. Da hier fast ausschließlich die Niederländer des 17. Jahrhunderts in Betracht kommen, so darf man erwarten, eine abgerundete Gruppe zu bilden, die in enger Beziehung zu den kulturellen Überlieferungen der alten Hansestadt steht. Auf die Erwerbung kunstgewerblicher Gegenstände ist gänzlich verzichtet,

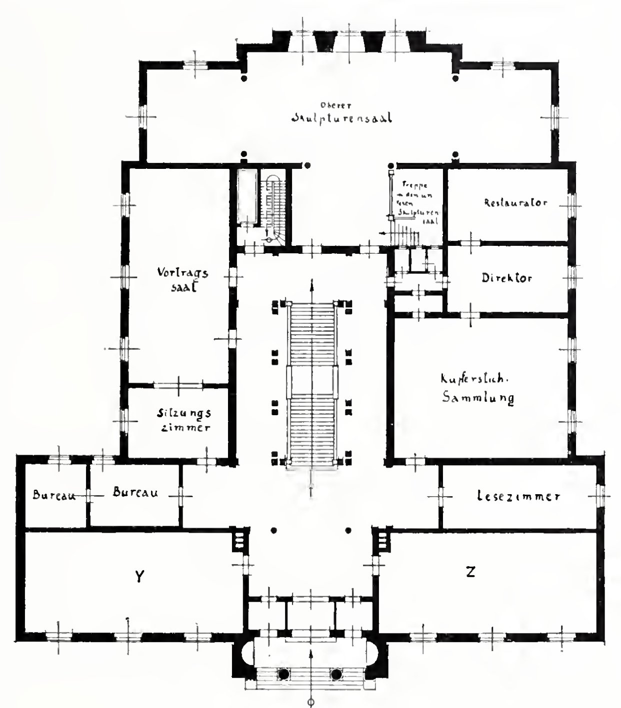



Abb. 2: Grundriß des Hochparterres.

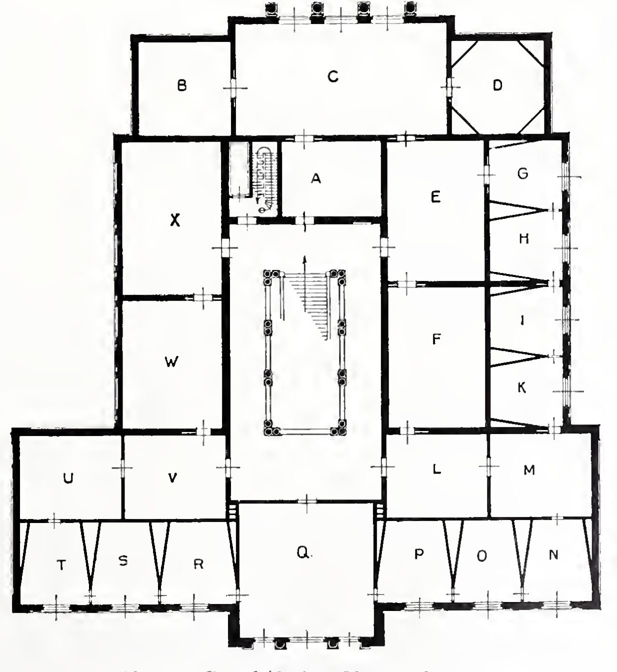



Abb. 3: Grundriß des Obergeschosses.

dagegen wird die hoffnungsreiche Entwickelung der modernen, namentlich der deutschen Kleinplastik und Plakettenkunst aufmerksam verfolgt. Sie ist bereits in einer Reihe ausgezeichneter Werke vertreten. Lebensgroße Skulpturen sollen nur in vereinzelten hervorragenden Exemplaren hinzukommen. Mit Rodins age d'airain ist ein Anfang gemacht worden. Die traditionelle Gipssammlung ist, soweit es möglich war, durch Tönung im Sinne der Originale ihrer Schrecken beraubt. Auf wenige Hauptwerke beschränkt, ist sie in zwei Räumen des Erdgeschosses verteilt und zur Dekoration des Treppenhauses verwendet worden.

Die alte, 1847—1849 erbaute, jetzt gänzlich in dem Neubau aufgegangene Kunsthalle genoß die Vorteile einer überaus anmutigen Lage in dem Gartengelände des Walls. Sonst konnte sie in museumstechnischer Hinsicht nicht eben als Muster gelten. Den Hauptraum bildete ein nach Norden orientierter riesiger Saal, der durch eine Reihe hoher Fenster Seitenlicht empfing und erst durch nachträglich eingebaute hölzerne Scheerwände für die Ausstellung von Bildern benutzbar wurde.

An dieses Haus, das man zunächst unverändert bestehen ließ, konnte Dank den außerordentlichen Spenden einiger Bremer Bürger, namentlich des Herrn Karl Schütte, in den Jahren 1899—1902 ein umfangreicher Erweiterungsbau gefügt werden. Erst nachdem dieser vollendet war, wurde die alte Kunsthalle mit entsprechenden Veränderungen im Innern und Äußern dem Neubau organisch angegliedert. Zwei bremische Architekten wirkten hierbei zusammen, Albert Dunkel als Meister des Grundplans, Eduard Gildemeister als der des geschmackvoll diskreten Äußeren. Die Gesamtanlage ist die für freiliegende Museen naheliegende: Ein zentrales Treppenhaus, das von Sammlungsräumen umgeben ist. Sehr geschickt ist eine nicht unbeträchtliche Achsenverschiebung des Gebäudes von Norden nach Süden (s. Abb. 1, 2 und 3) verdeckt worden, so daß der Besucher ihrer nur bei genauer Prüfung gewahr wird. Wie immer, hat man auch hier zu viel Raum auf das Treppenhaus, dies Lieblingskind der Architekten, verschwendet (Abb. 4). Doch mag man es den Baumeistern zugute halten, weil sie in der Disposition der Nebenräume mit anerkennenswerter Ökonomie unter Vermeidung unnützer Gänge und Gelasse verfahren sind. Einen großen Vorteil weist die Anlage darin auf, daß die von Lichtwark mit Recht bemängelte darmförmige Aneinanderreihung der Säle vermieden ist. Durch sechs verschiedene Zugänge kann man im Oberstock die Museumsräume betreten, die sich durch eine wohlerwogene Verteilung der Türen leicht in verschiedene Raumgruppen trennen lassen.

Als ganz besonders gelungen darf man die hellen und weiten Lagerräume des Erdgeschosses bezeichnen, aus denen ein Aufzug von 500 Kilo Tragkraft in die oberen Stockwerke führt.

In den Sammlungs- und Ausstellungsräumen sind, abgesehen von den Sälen der Plastik und der Kupferstichsammlung rund 375 laufende Meter brauchbarer Behangfläche mit Oberlicht und 225 laufende Meter mit Seitenlicht beleuchtet.

Die Lichtzuführung ist überall nach den neuesten Erfahrungen berechnet (beim Oberlicht meist mit verdunkelter Mitte) und sehr reichlich, vielleicht in einigen Sälen zu reichlich bemessen. Es hat sich eben wiederum gezeigt, daß in solchem Falle Berechnungen allein nicht genügen; sie ergeben bestenfalls den notwendigen Rahmen, in welchem das Übrige jedesmal neu durch die Praxis erprobt und vollendet werden muß. Der hellste Raum ist der große Südsaal des Oberstockes. Er wird durch Velarien oder durch Abdecken der mittleren Scheiben des Oberlichtes in seiner Beleuchtung beschränkt werden müssen. Als ein Kuriosum sei bemerkt, daß der Architekt ihn außerdem noch durch drei gewaltige Fenster öffnen wollte, der Fassade und der schönen Aussicht zuliebe. Es hat einige Mühe gekostet, ihre Zusetzung nachträglich zu erreichen. Sehr günstig ist die Beleuchtung durchweg in den Seitenlichtkabinetten ausgefallen. Der untere Teil der Fenster ist bis über Augenhöhe durch dichte Vorhänge abgeblendet. Außerdem hat man die Fenster der Nordseite gänzlich durch Nesseltuch-Stores verhüllt. Es ist dies ein Verfahren, das ich gerade für alle nach Norden gerichteten Sammlungsräume mit Seitenlicht dringend empfehlen kann. Die Einbuße an Licht kommt bei genügender Fensterweite nicht in Betracht, dagegen wird den kalt und hart einfallenden reflektierten Strahlen durch den leichten Stoff Wärme und Milde mitgeteilt. Auch haben sich die schräggestellten Seitenwände für die bessere Beleuchtung der Behangfläche sehr gut bewährt. Die Bedenken, die auf Seite 6 dieser Zeitschrift gegen sie geäußert wurden, kann ich nicht teilen, ja die kleine Unregelmäßigkeit in der Anlage der Decke wird, falls diese ganz einfach gehalten ist, von den meisten Besuchern überhaupt nicht bemerkt.

Die Skulpturen werden in den beiden Erdgeschoßräumen durch hoch ein fallendes Seitenlicht beleuchtet. Dabei hat sich eine doppelte Lichtquelle in den durch Vorhänge abgeteilten Nebenräumen des oberen Hauptsaales als keineswegs ungünstig erwiesen. Außer dem Skulpturensaal enthält das Hochparterre vier Räume für das Kupferstichkabinett, zwei Ausstellungssäle, Verwaltungs- und Sitzungslokale und einen Vortragssaal, der 200 Hörer faßt. Für die Projektionsvorträge ist dabei eine $4^1/_2$ Meter hohe und 4 Meter breite Türöffnung in der nördlichen Schmalseite des Saales gelassen, in welcher der Leinwandschirm bequeme Aufnahme findet. Auf ihn werden aus dem dahinter liegenden Sitzungsraume die Bilder rückwärts projiziert.

Nicht geringe Schwierigkeiten hat natürlich die Frage der Wandbespannung bereitet und zwar namentlich wegen der zu wählenden Farben. Auf alle Fälle muß Wechsel herrschen. Darüber ist man sich heute wohl einig geworden. Im übrigen aber gehen die Meinungen weit auseinander. Die einen fordern entschiedene Farben, die anderen neutrale Töne. Meiner persönlichen Überzeugung nach wäre eine Reihe richtig gewählter entschiedener Farben für die meisten Bilder das Beste, mit Ausnahme der modernen Impressionistenwerke. Man denke nur an die

Einrichtung vornehm dekorierter Paläste, in der alle Gemälde sich am besten ausnehmen. In den allermeisten Fällen hängen da die Bilder auf farbigem Grunde, etwa auf roten, gelben, grünen Seidentapeten. Ist doch die Farbe der Wand an sich schon ein Mittel der Dekoration, ja der Prachtentfaltung, und vereinigt sich — wenn richtig gewählt — auf das Schönste mit den Farben des Bildes. Dabei ist es, wofern man hier überhaupt allgemeine Regeln gelten lassen will, ganz gewiß nicht richtig, für die Wandbespannung solche Farben zu wählen, die im Gegensatz zu den Farben der Bilder stehen, etwa gar solche, die auf den Gemälden nicht, oder doch selten vorkommen. In solcher Erwägung hat man in den meisten Räumen des Wiener kunsthistorischen Hofmuseums ein tiefes grünliches Blau an-



Abb. 4: Treppenhaus.

gewendet, das in der Tat zu den allerseltensten Farben der Ölgemälde gehört. Das Ergebnis ist, daß die meisten Bilder kalt, hart und fremd auf dem Wandton stehen. Die wenigen Ausnahmen, die angenehm wirken, betreffen eben solche Gemälde, in denen Nuancen jenes Blaugrüns wiederkehren (z. B. Moses van Uytenbroeck, Jan Griffier, Megan, auch Fijt). Das Bild ist doch zum Schmucke der Wand bestimmt und muß daher mit dieser verbunden werden. Dafür bietet die Farbe das allgemeinste Mittel. Das soll natürlich nicht heißen, daß grüne Gemälde immer auf grün und rotgestimmte immer auf rot hängen müssen, obwohl ich Fälle kenne, in denen eine besonders lebhafte Farbennote eben hierdurch gemildert wurde. So hängt z. B. die bekannte Consuelo Zuloagas in ihrem leuchtend roten Seidenkleide in Bremen auf tiefroter Bespannung besser als auf einem andern Tone. Im allgemeinen muß die Forderung nur dahin gehen, daß der vorherrschende




Abb. 5: Kleinskulptur auf Postament mit eingelassener Drehvorrichtung.

Farbenton des Bildes mit dem der Wand nicht kontrastiere, sondern harmoniere. Damit ist es schon ausgesprochen, daß der Grad der Farbigkeit der Wandbespannung erst in zweiter Linie in Betracht komme. Und hier muß ich nun bekennen, daß die Anhänger der satten Farben sich heute schon wieder in der Minderheit befinden. Es gilt eben hier wie überall, daß eins ums andere gefällt. Die Münchener Sezession, gewiß eine der geschmackvollst dekorierten Ausstellungen, hat damit begonnen, ihre tiefen grünen und roten Bespannungen allmählich gegen neutral getönte Stoffe zu vertauschen. Und die Künstler beweisen

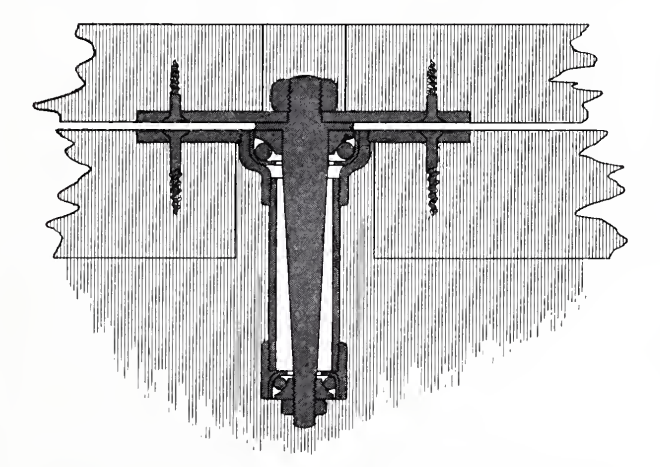


Abb. 6: Drehvorrichtung zu dem nebenstehenden Postament im Querschnitt.

uns heute mit derselben Kraft der Überzeugung, daß der neutrale Ton das einzig Richtige sei, mit der sie damals für satte Farben eintraten. Ja, ein liebenswürdiges und hochverehrtes Mitglied der Wiener Sezession setzte mir sogar schlagend auseinander, daß der einzig mögliche Hintergrund für sämtliche Gemälde kreideweiß sei. In der Tat sehen auch die modernen Wiener Bilder auf solchem Anstrich sehr hübsch aus. Im übrigen mag man sich damit getrösten, daß schon Kant vom Geschmacksurteil festgestellt hat, es sei kein logisches Urteil und durch Vernunftgründe unerweislich.

Ob man nun diese oder jene Farbe nehme,

jedenfalls muß sie auf einem Gewebe erscheinen, und zwar wirkt zweifellos am besten, der eingefärbte Stoff. Leider nur sind bei den Praktiken moderner Färberei seine Reize sehr vergänglich, so vergänglich, daß man solche Wandbespannung alle paar Jahre erneuern müßte. Da nun vermutlich kein Museum der Welt hierfür Geld genug übrig hat, so muß man sich wohl oder übel dazu entschließen, die Stoffe streichen zu lassen. In Bremen haben wir alle erdenklichen Farben und Töne, wobei ich nur als besonders günstig hervorheben will: für niederländische Bilder des siebzehnten Jahrhunderts ein tiefes Grün in Verbindung mit dunkelbraun gebeiztem Holzwerk, für moderne Bilder hell sandfarbene, grünlich-graue und bläulich-graue Töne, die aber alle durch eine leichte Beimischung von Gelb Wärme bekommen haben. Für graphische Schwarzweißkunst wirkt ungebleichtes Leinen vorzüglich.

Ein Geländer haben wir überall weggelassen. Es gefährdet die Bilder viel mehr, als daß es sie beschützt. Wer Bilder stehlen oder beschädigen will, kann dieses, falls er unbeobachtet bleibt, auch über die Eisenstangen weg besorgen. Dagegen droht die Gefahr, daß ungeschickte Beschauer, die sich schwer auf das Geländer lehnen, ausgleiten und unversehens ein Kunstwerk beschädigen.

Die untere Begrenzung der Wand bildet bei uns eine einfache 35 Zentimeter hohe Fußleiste. Sie bietet im Vergleich zu den beliebten, von den Architekten im Verhältnis zur Gesamthöhe der Wand berechneten, oft über einen Meter hohen Brüstungen den Vorteil, daß die Behangfläche nach unten erweitert wird. Und hier bedeutet jeder Zentimeter mehr ebensoviel Gewinn, wie nach oben hin Verlust. Erfahrungsgemäß ist es viel bequemer auf die Dauer gradeaus oder abwärts zu blicken, als die Augen zu erheben. Die hohen Brüstungen in München und Wien tragen zweifellos das Ihrige dazu bei, den Galeriebesucher zu ermüden.

In den Ausstellungsräumen des nördlichen Teiles der Kunsthalle haben wir mit Vorteil die meines Wissens zuerst im Münchener Kunstverein angewendete vorspringende Brüstung anbringen lassen. Sie ist 60 Zentimeter hoch, 35 Zentimeter tief, ganz unauffällig und erleichtert die Einrichtung eines Saales ungemein dadurch, daß zahlreiche Bilder, namentlich bei zweireihiger Anordnung, auf die Brüstung gestellt werden können, also nicht gehängt zu werden brauchen.

Die Heizkörper haben wir schweren Herzens in den Oberlichtsälen in der Mitte anbringen lassen. Freilich sind sie dort ein Stehimwege und mit ihrer Umgebung von Polstersitzen nicht gerade anmutig, allein was sollte man anders tun? Heizkörper im Fußboden sind als Staubfänger und Staubverbrenner gesundheitschädlich und unterhalb der Gemäldewände für die Bilder nicht unbedenklich. Nur im achteckigen Saal D des Oberstockes konnten sie durch eine sinnreiche Konstruktion der Architekten in die abgeschrägten Mauerecken verlegt werden.

Der Fußboden ist mit Ausnahme der Skulpturensäle und des Treppenhauses durchweg mit Gipsmasse überzogen, worüber Linoleum von unauffälliger Tönung

(meist graugrünes Granitmuster) geklebt ist. Die Vorteile hiervon sind Wärme, Feuersicherheit und Vermeidung des Schalles, der bei Parkettfußböden, namentlich, wenn sie nicht sehr sorgfältig gefugt sind, oft recht störend wirkt.




Abb. 7: Beispiel zur Etikettierung der Gemälde.

Schließlich darf ich noch auf die Verteilung der Türen hinweisen, die mit ganz schlichtem, schwach profiliertem Rahmen versehen in ihrer Weite tunlichst beschränkt und wenn irgend möglich nicht gerade in die Mitte von Wandflächen verlegt sind. In den meisten Räumen des Oberstocks liegen die Türen dicht an

den Saalecken, was die Annehmlichkeit zur Folge hat, daß auch die Eingangswände große Behangflächen behalten. Daß sich auch hierzu die Architekten nicht leichten Herzens verstehen werden, ist ohne weiteres anzunehmen.

Die Sammlung von Kleinskulpturen ist zwischen den Gemälden der Galerie verteilt auf einfach profilierten, im Tone der Fußleisten gebeizten Postamenten. So kommen sie im einzelnen besser zur Geltung, als in der massenhaften Gruppierung auf schrankartigen Möbeln. Natürlich stehen sie mit verschwindenden Ausnahmen hart an der Wand. Um nun gleichwohl ihre Besichtigung von allen Seiten zu ermöglichen, sind die Postamente mit einer äußerlich wenig sichtbaren, auf Kugeln laufenden Drehvorrichtung versehen, die in die obere Fläche des Postaments eingelassen ist, so daß sich die Skulptur, ohne das ganze Postament zu bewegen, drehen läßt. (Abb. 5 u. 6.)

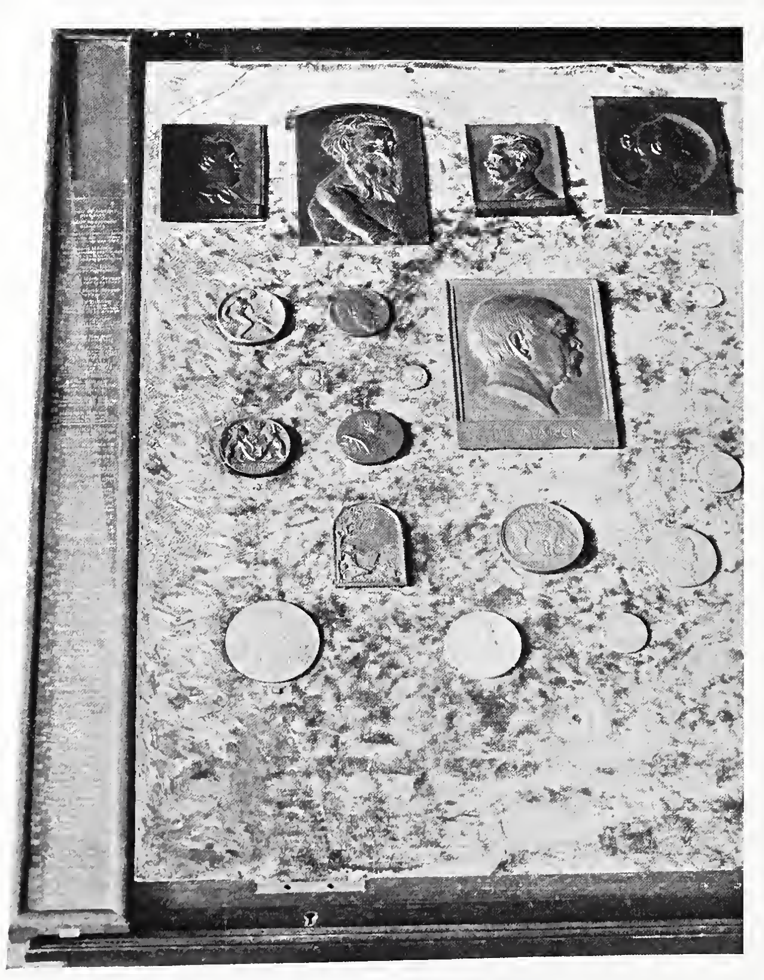


Abb. 8: Etikettierung der Plaketten. (Die Nummerschildchen unter den Plaketten sind in der Reproduktion unkenntlich geworden. Links am Rande des Kastens unter Glas Erläuterungsschilder zu den einzelnen Medaillen nach der Nummerfolge geordnet.)

Die Etikettierung der Kunstwerke ist zwar vom Übel, da sie nichts zur Verschönerung beiträgt, aber in einer öffentlichen Sammlung nun einmal unentbehrlich. Dabei soll sie Deutlichkeit mit Unauffälligkeit vereinen und für den Besucher die wesentlichen Daten über Schöpfer und Gegenstand des Kunstwerks enthalten, also 1. Katalognummer, 2. Namen und Lebensalter des Künstlers, 3. Gegenstand des Bildes und 4. Datum

der Erwerbung, vorkommendenfalls mit Angabe des Schenkers. Wir haben diese Angaben auf einem und (bei Geschenken) auf zwei mit schwarzem Leder bezogenen goldbedruckten Schildern untergebracht. Das dunkle Schild ist unauffällig, macht dem Gemälde keine Konkurrenz und der Golddruck wirkt auf schwarzem Grunde deutlicher als Schwarz auf Gold (Abb. 7).

Die Medaillen sind mit kleinen, 8 Millimeter im Quadrat messenden Lederschildchen numeriert, welche auf die ausführlicheren Datumsschilder verweisen, die am Rande angebracht sind. (S. Abb. 8.) Dabei sind diese Datenschilder an der linken Seite der Kästen nach der Reihenfolge der Nummern, an der rechten Seite gleichlautend nach dem Alphabet der Künstler geordnet. Die Plakettenkästen sind pultartig vor den Seitenlichtfenstern des Skulpturensaales aufgestellt so daß die kleinen Reliefs von dem hoch einfallenden Licht möglichst scharf beleuchtet werden.

Zum Schluß sei mir noch eine allgemeine Bemerkung verstattet. Die bremische Kunsthalle ist wahrlich noch keines von den großen Museen und doch bezeichnet sie, wie mir scheint, das wünschenswerte Maximalmaß für den Umfang einer öffentlichen Kunstsammlung. Die großen Galerien haben dieses Maß bereits überschritten. Ihre Größe allein ermüdet und verwirrt den Besucher, dem sich beim Eintritt die moralische Verpflichtung, alles zu sehen, drückend auf die Seele legt. Sie sind jetzt schon unübersichtlich und werden sich, wenn ihr Wachstum wie bisher weitergedeiht, zu wahren Megatherien des Städtebaus entwickeln. Da wäre eine Teilung das einfachste Heilmittel. Warum soll nicht eine Weltstadt, meinetwegen in räumlich weiter Trennung, hier ein Museum italienischer Renaissancekunst, dort eine Galerie niederländischer Malerei und da ein Museum für graphische Kunst besitzen? — Wir stecken noch mehr in der Kunstkammer, als wir es glauben.

---

# DIE KUNSTVERLAGSANSTALT ITALIEN UND DIE MUSEEN

VON

FORTUNAT VON SCHUBERT-SOLDERN

Die gierig nach Einnahmequellen auslugende italienische Regierung hat endlich in ihren reichen Kunstsammlungen eine neue Goldgrube gefunden, die sie nun so wirksam als möglich auszunutzen sucht. Der Staat etabliert sich als Kunstverlagsanstalt und erhebt von jedem, der ein in seinem Besitze befindliches Kunstwerk mechanisch oder handwerklich reproduzieren will, einen Tribut. Nun, die

Mancia ist ja ein in Italien so gebräuchliches und beliebtes Institut, daß man sich nicht zu wundern braucht, wenn der zu nehmen stets bereite Staat schließlich auch seinen Anteil daran haben will und einem die offene Hand entgegenhält. Auch daß ein Staat sich als Kunstverlagsanstalt etabliert, wird zunächst keinerlei Bedenken erregen können und ist in keiner Hinsicht etwas Neues. Ja, Unternehmungen wie die Berliner, Wiener und Petersburger Staatsdruckerei können sich rühmen, alle Gebiete der Reproduktionskunst durch ihre Arbeit gefördert und dadurch auch die Privatkonkurrenz zu erhöhten Anstrengungen angespornt zu haben.

Durchaus neu hingegen ist der Weg, den die italienische Regierung in der Verordnung vom 11. Juli 1904 einschlägt. Von nun ab hat jeder, der Kunstgegenstände in staatlichem oder der staatlichen Kontrolle unterliegendem Privatbesitz photographisch zu reproduzieren wünscht, ein mit einer Lire gestempeltes Gesuch einzubringen, im Bewilligungsfalle eine Taxe von 1—10 L. zu entrichten und außerdem noch ein tadelloses Negativ abzuliefern, dessen beliebige Verwertung zu Reproduktionszwecken sich der staatliche Kunstverlag vorbehält. Man zahlt also dem Staat das Recht, reproduzieren zu dürfen, ist aber gezwungen, das Resultat dieser Arbeit an ihn abzuführen, oder besser gesagt, man liefert ihm nicht allein die Konkurrenzware aus, sondern ist auch noch gezwungen sie zu zahlen. Das ist verblüffend einfach. So einfach, daß man sich fast wundert, daß nicht schon andere Regierungen auf diesen vortrefflichen Gedanken gekommen sind. Der Grund hierfür liegt aber doch wohl weniger in dem mangelnden Geschäftsgeist der abendländischen Staatenlenker als in einem jener psychischen Vorgänge, die man in der deutschen Sprache mit dem Worte Anstandsgefühl zu bezeichnen pflegt. Abweichend von der italienischen Regierung gehen die der übrigen Kulturstaaten von dem Grundsatz aus, daß die Resultate der jahrtausendelangen Kultur eines Volkes vor allem diesem zugute kommen müssen, daß man das Volk erst lehren müsse, sich in seiner Kultur selbst zu erkennen und sich dadurch seiner Aufgaben voll bewußt zu werden, daß eben zu diesem Zwecke die Sammlungen da sind, und daß die Regierung daher die Pflicht hat, die Benutzung solcher Anstalten so viel als möglich zu erleichtern. Über solche kleinliche Bedenken jedoch scheint die italienische Regierung erhaben zu sein. Sie braucht Geld, will sich in ein Kunstverlagsunternehmen auf fremde Kosten und Gefahr umwandeln, und nichts ist einem nur auf Gelderwerb gerichteten Unternehmen abträglicher, als ein allzu empfindliches Gewissen. Also weg damit, und hinein in den Geschäftsbetrieb. Qand on a du courage on vient à bout du tout. Besonders wenn diese seelische Eigenschaft mit entsprechenden Machtmitteln verbunden ist. Man gründet eine Verlagsanstalt, läßt die anderen für sich arbeiten, läßt sie dafür bezahlen und vertreibt dann ihr Arbeitsprodukt zum eigenen Nutzen.

Doch es liegt mir nichts ferner, als hier den Sachwalter der großen italienischen

Kunstverlags- und Reproduktionsanstalten spielen zu wollen, wenn ich auch der Überzeugung bin, daß ihre Geschäftsmoral unendlich viel höher steht als die des neuen italienischen Kunstverlags. Arbeiten sie doch auf eigene Rechnung und Gefahr und ziehen Nutzen nur aus der eigenen Arbeit, während der italienische Staat in zweifachem Sinn als Ausbeuter auftritt. Auch sind gerade sie, wie ich im weiteren Verlaufe nachweisen werde, in dieser Verordnung am wenigsten geschädigt, und außerdem kann es uns ja im Grunde genommen gleichgültig sein, wenn sich die Geschäftsfrau Italia durchaus von ihren Konkurrenten aushalten lassen will. Das ist eine innere Angelegenheit, die wohl zunächst die berufenen Volksvertreter beschäftigen wird.

Den Museumsbeamten interessiert weit mehr die Erschwerung, die dadurch dem wissenschaftlichen Verkehr erwachsen muß. Wenn die italienische Regierung den photographischen Anstalten der Konkurrenten gegenüber als geriebener Geschäftsmann auftritt, so läßt sich dies wenigstens teilweise rechtfertigen; der Wissenschaft, den ausländischen Schwesteranstalten gegenüber, die häufig gezwungen sind, Reproduktionen zu Vergleichszwecken heranzuziehen, ist dies einfach unverantwortlich. Sind sich denn die leitenden Kreise wirklich nicht klar darüber, daß es unmoralisch ist, das kulturelle Streben eines Volkes zum Gegenstand der Geldspekulation zu machen? Wissen sie denn wirklich nicht, was sie der Menschheit als Hüter jener fast unerschöpflichen Kunstschätze schuldig sind, die mehr als 3000 Jahre menschlichen Kulturstrebens in sich verkörpern? Soll jenes Land, welches durch Jahrhunderte der Wallfahrtsort aller Künstler, aller humanistisch und ästhetisch Gebildeten war, das den abendländischen Völkern so lange führend voranschritt, denn durchaus, was die Würdigung seiner kulturellen Mission betrifft, an die letzte Stelle treten? Ich dächte, die Museumsverhältnisse wären in Italien schon schlecht genug; die Regierung brauchte sie also nicht noch künstlich zu verschlechtern. Ihre Sorglosigkeit hat in dieser Beziehung schon viel verschuldet; ein gütiges Geschick bewahre uns jetzt vor ihrer Obsorge. Man scheint in Italien das Gleichnis von dem anvertrauten Pfund allzu wörtlich nehmen zu wollen; man wuchert damit nicht im Sinne der Schrift, sondern in dem des Börsianers; denn nicht anders kann die Bestimmung des § 243 aufgefaßt werden, welche die für die Reproduktion zu entrichtenden Taxen von der Beliebtheit und dem Verkehrswert der Kunstwerke abhängig macht.

Vorläufig ist die Begrenzung dieser Taxe dem Ermessen der Sammlungsleiter anheimgegeben, und das ist vielleicht gut, denn manche unter ihnen werden sich in dieser Beziehung mehr von wissenschaftlichen als von geschäftlichen Beweggründen leiten lassen. Damit ist aber die ungeheuerliche Bestimmung noch nicht aus der Welt geschafft, die den Preis der Reproduktionsbewilligung nicht von den Absichten des Gesuchsstellers, sondern von der Beliebtheit des Reproduktionsobjekts abhängig macht. Zwischen wissenschaftlichen Arbeitern und Museen einer-

seits und allein auf den Erwerb bedachten Reproduktionsanstalten andererseits wird in der Verordnung kein Unterschied gemacht. Sie müssen die Reproduktionsbewilligung ëines beliebten Kunstwerks alle gleich teuer bezahlen, und da sich die Höhe der Lizenztaxe nach der Größe der Nachfrage richtet, so wird der Berufsphotograph, der ein Kunstwerk aus rein gewerblichen Gründen photographiert, den Forscher, der speziell wissenschaftlichen Zwecken dienende Aufnahmen braucht, im Preise hinaufschrauben, wenn er ihm zufällig zuvorkommt. Die Nachfrage also bestimmt den Preis, den Kurswert der Lizenzen. Das sind Anschauungen, die sich ungefähr mit denen der Börsenkulisse decken, und wenn die italienische Regierung auf dem eingeschlagenen Wege weitergeht, so werden wir in einigen Monaten von Hausse- und Baissespekulationen auf der römischen Kunstbörse hören.

Quand on a du courage . . ., der geht der italienischen Regierung gewiß nicht ab, dagegen scheint ihr eine Eigenschaft zu fehlen, die durch die größte Kühnheit nicht immer ersetzt werden kann — die Sachkenntnis. Die ausführenden Bestimmungen vom 11. Juli 1904 sollten zweifellos vor allem die großen Reproduktionsanstalten treffen und einen Teil ihres Verdienstes und ihrer Arbeit der staatlichen Anstalt nutzbar machen. Wer aber ist tatsächlich betroffen? Die Wissenschaft, und nicht die Firmen Brogi, Alinari und Anderson. Diese werden mit ihrem alten Plattenmaterial weiter arbeiten, das ihnen keine staatliche Verordnung mehr entreißen kann. Haben sie sich in ihm doch die wirklich absatzfähigee Ware schon längst gesichert, können sie doch ohne wesentliche Schädigung ihres Absatzes mit den alten Mitteln arbeiten, unter verminderten Regiekosten von den Zinsen ihres Kapitals leben; sie werden sich wohl hüten, ihrem Konkurrenten in die Hände zu arbeiten, indem sie ihm Plattenmaterial liefern. Dies können sie um so eher wagen, als die Regierung ihnen ein Privileg geschaffen hat, wie man es sich kaum wirksamer denken kann. Denn nicht bloß, daß sie neu erstehenden Firmen erhebliche Abgaben auferlegt; sie bedroht sie auch mit ihrer Konkurrenz und stellt dadurch ihre Gewinnaussichten in Frage. Unter diesen gesetzlichen Schutz gestellt, können die großen italienischen Reproduktionsanstalten sich jetzt der beschaulichsten Ruhe hingeben, denn das Erstehen einer wirksamen Konkurrenz ist unter den obwaltenden Bedingungen kaum ernstlich zu befürchten, und der staatliche Kunstverlag wird durch einen solchen Stillstand empfindlich geschädigt. Was also die italienische Regierung durch ihre Verordnung erreicht hat, ist, daß die Wissenschaft in der Zukunft gezwungen sein wird, auf die Unterstützung der größeren Reproduktionsanstalten zu verzichten. Der Forscher wird nun nicht mehr mit der Vermehrung des Reproduktionsmaterials rechnen dürfen, er wird dasselbe unter den sehr erschwerten Bedingungen entweder auf seine Kosten selbst herstellen oder wenigstens dulden müssen, daß die in Anspruch genommene Reproduktionsfirma alle sich aus der Verordnung ergebenden Lasten auf ihn überwälzt. Das für alle kunstwissenschaftlichen Anstalten so wichtige Anschauungsmaterial aber

wird eine Vermehrung der Bestände im bisherigen Ausmaße nicht mehr zu gewärtigen haben. Zwei Fliegen schlägt also die Verordnung mit einem Schlage; sie legt die italienischen Kunstverlagsanstalten zu ihrem Vorteil, die Wissenschaft aber zu ihrem Nachteil lahm.

Die italienische Regierung trifft in den gleichen Durchführungsbestimmungen sehr eingehende Anordnungen bezüglich des Exports von Kunstgegenständen und Antiquitäten und macht auch die Exportbewilligung solcher Gegenstände, die nicht dem Exportverbot unterliegen, von der Erlegung einer progressiven Gebühr abhängig. Und hier muß mit allem Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß ein Staat, der seine Kunstschätze zum Gegenstande finanzieller Ausbeutung macht, ein für allemal das Recht verscherzt hat, sich als Hüter und Schirmer heimischer Kultur aufzuspielen und von seinen Bürgern mehr zu verlangen, als er selbst leistet. Vor allem ist es unmoralisch, Museen und Instituten anderer Staaten, die sich ihrer kulturellen Aufgaben bewußt sind und auf der Höhe aller modernen Anforderungen stehen, den Erwerb von Kunstgegenständen zu erschweren, die dort in viel höherem Grade der Allgemeinheit und der Wissenschaft zugute kommen würden, als dies jetzt im Heimatland der Fall ist.

# REISESTUDIEN

VON

H. DEDEKAM

(FORTSETZUNG)[20]

## 3. LICHTVERHÄLTNISSE

Den Museumsräumen kann von oben oder von den Seiten das Tageslicht zugeführt werden. Es gilt aber nicht nur eine Beleuchtung zu erzielen, die an und für sich gut und angenehm ist; sie muß auch die für die verschiedenen Gegenstände vorteilhafteste sein. Am schwierigsten liegt der Fall in Gemäldesammlungen. Und deshalb wird hier vorzugsweise von den Lichtverhältnissen in ihnen gehandelt.

In den meisten Museen Englands und Frankreichs werden die Gemälde unterschiedslos gewöhnlich in großen Oberlichtsälen untergebracht. In Deutschland und Österreich hingegen wurde die Frage, wie weit Oberlicht in den Gemälde-

[20]) Zusatz zu Heft 2, S. 91: Über die Lage der Museen ist weiter zu verweisen auf A. B. Meyer, Amer. Ber. I S. 56, Anm. 11, S. 59, Anm. 13 u. 16; II S. 2, 56, 72; Europ. Ber. S. 50, 58, 62.

sammlungen angewendet werden solle, schon in den sechziger Jahren lebhaft erörtert. Jetzt sieht man in den bedeutenden Galerien dieser Länder meistens neben großen Oberlichtsälen kleine, oft nur einfenstrige Seitenlichträume. In den Oberlichtsälen werden die großen, dekorativen Gemälde, die nur in weiterer Entfernung zu überblicken sind, aufgehängt, in den Seitenkabinetten die kleinen, fein gemalten Bilder, die gewöhnlich für ähnlich beleuchtete Privaträume ursprünglich bestimmt waren. So praktisch diese Anordnung nun im allgemeinen auch ist, so ist doch kaum zu verkennen, wie sehr hinter den Räumen mit Seitenlicht die mit Oberlicht in der Wirkung zurückbleiben.

### A. OBERLICHT

Wohl jedermann ist es wie mir selbst oft begegnet, daß er ein am Vormittag unter günstigen Umständen gesehenes Gemälde am Nachmittag wegen der völlig veränderten, störenden Lichtverhältnisse nicht wieder studieren konnte. Und dies ist nicht allein bei trübem Wetter der Fall, es kommt ebenso oft an den schönsten, sonnigen Sommertagen vor. Der Gegensatz von Licht und Schatten ist gerade dann oft äußerst unangenehm. Liegt die eine Wand in hellster Beleuchtung, die entgegengesetzte im dunklen Schatten, so verstärkt der Kontrast die Unannehmlichkeit. Wechselnde Beleuchtung aber bei unruhigem Wetter steigert binnen kurzem den Aufenthalt in einer Galerie zur Unerträglichkeit. Nun ist dieser Übelstand in Oberlichtsälen weit mehr fühlbar als in Seitenlichträumen, da das Seitenlicht sowohl an Gleichmäßigkeit wie an Helligkeit das Oberlicht übertrifft.

Dr. Jaekel führt dazu folgendes aus:

»In der Baufrage möchte ich noch hervorheben, daß Oberlicht nur zur Aushülfe und nur im Notfalle allein verwandt werden soll. Es ist bisweilen auch den Architekten nicht bekannt, daß das Seitenlicht viel heller ist als das Oberlicht, besonders in unseren Breiten, wo sich die Sonne während eines großen Teiles des Jahres nur wenig hoch erhebt und die Luftschicht über dem Horizont den Hauptträger der Helligkeit bildet.«[21])

Im allgemeinen muß ich sagen, daß ich selten in einem Museum war, wo die Lichtverhältnisse in einem Oberlichtraum mich befriedigten, wohl aber habe ich in Seitenlichträumen schon sehr gute Lichtverhältnisse beobachtet. Daß einen großen Teil der Schuld an diesem Mißstand die Konstruktionen der Lichtöffnungen und des Lichtschachtes tragen, ist zweifellos. Möglich, daß die jetzt wieder aufgenommenen Versuche eine Lösung der Frage bringen, aber sie werden immer an der betreffenden Stelle vorgenommen werden müssen, wenn sie sichere Ergebnisse liefern sollen. Mit einem allgemeinen Resultat darf man sich nicht begnügen.

Oft wirkt das Oberlicht zu kalt und zu grell, für eine große Anzahl von Bildern ein arger Nachteil. Selbst für umfangreiche Gemälde ist das starke, von oben

[21]) Die Museen als Volksbildungsstätten. S. 133.

gerade hereinfallende Licht oft mehr schädlich als vorteilhaft. Denn viel große Bilder waren z. B. dazu bestimmt, in dem dunklen Halblicht einer Kirche gesehen zu werden. Es kommt hinzu, daß auf die meisten ausgestellten Kunstwerke das Licht von einer falschen Seite fällt, wenn es von oben in den Raum eindringt, da gewöhnlich das Seitenlicht eines Wohnraumes oder Saales vorausgesetzt war.

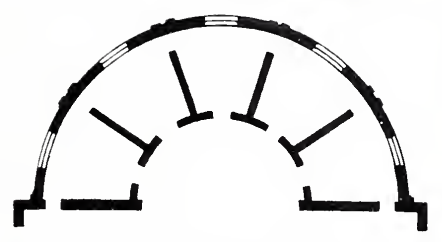


Abb. 7: Grundriß der Apsis der Königl. Nationalgalerie zu Berlin. (Nach Durms Handbuch der Architektur.)

Ernst Brückes bemerkenswerte Worte mögen hier eine Stelle finden:[22])

»Wie geht es denn zu, daß so viele Künstler Gegner des Oberlichts sind? Hat es nicht vielleicht dem Seitenlicht gegenüber einen geheimen Nachteil, der erst dann merklich wird, wenn man Gelegenheit hat, ein und dasselbe Bild nacheinander im Seitenlicht und im Oberlicht zu sehen? Ich selbst bin vor Jahren ein unbedingterer Verteidiger des Oberlichtes gewesen als jetzt, und bin erst durch erfahrene Künstler aufmerksam gemacht und überzeugt worden.

Die Sache ist folgende:

Es ist nicht alles damit getan, daß auf ein Bild reichliches Licht falle, ohne für den Beschauer Spiegelung hervorzurufen; es kommt darauf an, wie das Licht einfällt und wie es zum Auge des Beschauers zurückgeworfen wird.

Es ist den Fabrikanten bekannt, daß Teppiche und Gobelins, hoch an den Wänden angebracht, sich im Oberlicht nicht zu ihrem Vorteile zeigen. Das rührt teils von einer Menge sehr kleiner oberflächlicher Spiegellichter her, die sich an den Fäden bilden und für den Beschauer in einen grauen, die Farben beeinträchtigenden Ton zusammenfließen, teils daher, daß an den zahlreichen Hervorragungen überall die obere Seite beleuchtet ist, während der Beschauer von unten hinauf, also von jedem einzelnen beleuchteten Teilchen, die Schattenseite sieht. Das letztere findet nun auch bei den Ölgemälden statt, sobald sie in Oberlicht über dem Horizont des Beschauers aufgehängt sind.

Durch den Firnis ist zwar die Oberfläche des Bildes mehr oder weniger vollständig geglättet, aber unter ihm liegen die Farben in rauher, feinkörniger Masse, und jedes dieser Körnchen hat im Oberlicht eine obere Lichtseite und eine untere Schattenseite. Ist diese Schattenseite dem Beschauer zugewendet, so muß ihm natürlich die Farbe dunkler und weniger intensiv erscheinen; das Bild bekommt dadurch bei scheinbar heller Beleuchtung ein düsteres, stumpfes Ansehen. Ja, noch mehr: wo sogenannte feste Farben mit körnigem Körper unter Lasuren liegen, wirken sie weniger intensiv durch dieselben hindurch, es kommt weniger farbiges Licht von ihnen zurück, und da die Lasuren selbst keine oder kaum merkliche Mengen von Licht reflektieren und ihre ganze Helligkeit der darunterliegenden festen Farbe verdanken, so erscheinen auch sie dunkel. So geschieht es, daß bei stark und dunkel lasierten Bildern und bei solchen, welche die Zeit dunkler gemacht hat, als sie ursprünglich waren, im Oberlicht oft da nur eine schwärzliche Masse erscheint, wo im guten Seitenlichte noch ein großer Reichtum an Farben, und mit ihm dargestellte Gegenstände zum Vorschein kommen, die man früher gänzlich übersehen hatte. Welchen Vorteil bietet hier das Seitenlicht? Es bietet den Vorteil, daß man sich so stellen kann, daß man vorzugsweise auf die beleuchteten Ab-

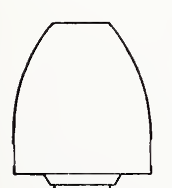
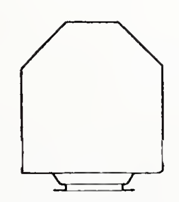
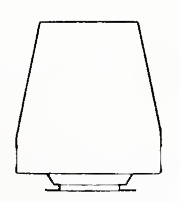
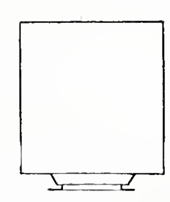





Abb. 8: Grundformen von Gemälderäumen mit Seitenlicht. (Nach Durms Handbuch der Architektur.)

[22]) Ernst Brücke, Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste. Leipzig 1877. S. 169—173.

dachungen der Rauhigkeiten der Farbenmasse sieht. Man hängt oder stellt das Bild so, daß seine Fläche mit der Ebene des Fensters keinen rechten, sondern einen mäßig spitzen, gegen den Beschauer zu offenen Winkel macht, und stellt sich dann nicht gerade vor die Mitte des Bildes, sondern verschiebt seinen Standpunkt etwas nach dem Fenster hin. Da das gespiegelte Licht unter demselben Winkel zurückgeworfen wird, unter dem es einfällt, ist man so vor jeder Spiegelung gesichert und sieht zugleich vorzugsweise auf dieselben Abdachungen der Rauhigkeiten in der Farbenmasse, welche vom Fenster her, also mit dem stärksten, dem direkten, Lichte beleuchtet werden. Schon Leonardo da Vinci kannte die Vorteile dieses Standpunktes und hat sie in Kap. 280 seines »Trattato« auseinandergesetzt und durch eine Zeichnung erläutert. Auch bei Bildern, die an einer gewöhnlichen, mit der Fensterwand einen rechten Winkel bildenden Seitenwand hängen, kann man einen solchen Standpunkt gewinnen, wenn man sich noch etwas mehr von dem perspektivisch richtigen Standpunkte entfernt, sich mehr der Fensterwand nähert. Der perspektivisch richtige Standpunkt ist also keineswegs immer der, welcher das Bild in bester Farbenwirkung zeigt.«

Indessen hat man nicht nur auf die vorteilhafteste Beleuchtung der ausgestellten Gegenstände Rücksicht zu nehmen. Nicht minder wichtig ist die Wirkung des Lichts auf das Auge des Beschauers. Aber auch hier zeigt das Oberlicht viele Mängel. Zunächst die Blendung. Selbst an heißen Sommertagen sehe ich mich ihretwegen genötigt, den Hut aufzubehalten. Zwar hat man dem Betrachter einigen Schutz dadurch zu bieten gesucht, daß man in der Mitte des Saales unter dem Deckenlicht einen Schirm, ein Velum spannte, aber dieser Schutz ist ihm tatsächlich nur so lange gegeben, als er sich in der Mitte des Raumes aufhält. In Sälen, wo sich nur große, aus weiterer Entfernung am besten zu betrachtende Gemälde befinden, mag dieses Arrangement zutreffend sein, nicht aber da, wo kleinere Bilder eine Beobachtung aus der Nähe erfordern, oder wo auch die Bodenfläche für die Ausstellung von Kunstwerken in Anspruch genommen werden muß.

Zweckmäßiger erscheint mir das Anbringen von beweglichen Stoffgardinen oberhalb oder unterhalb des Deckenlichts. Leider vergessen die Beamten aber nur allzu oft, sie in die richtige Lage zu bringen, wodurch dann mehr geschadet als genützt wird.

Neben diesen Nachteilen muß aber auch eines Vorzuges gedacht werden, den das Ober- vor dem Seitenlicht voraus hat: die bei Gemälden häufig vorkommende Spiegelung wird beim Oberlicht leichter vermieden. Doch mag davon später die Rede sein.

### B. SEITENLICHT

Allmählich vermehren sich die Anhänger des Seitenlichtes, der, wie wir sahen, für die meisten Gegenstände natürlichsten Beleuchtung. Namentlich in Deutschland und Amerika.

Damit nun die Beleuchtung einheitlich wird, dürfen die Räume nur durch ein einziges Fenster erleuchtet werden. Dabei sind die Fensteröffnungen bis nahe an die Decke zu führen, um auch den oberen Teilen der Wände ein ausreichendes Licht zu geben. Die Fensterbrüstung soll am besten über Augenhöhe heraufgeführt werden, denn dann wird der Beschauer vom Licht nicht geblendet werden,

sondern er wird unterhalb des Fensters im Schatten stehen und den Raum erhellt vor sich haben; und damit soviel Licht wie möglich auf den Teil der Seitenwände fällt, der der Fensterwand zunächst ist, müssen die inneren Laibungen abgeschrägt werden. Die Fensterweite ist erfahrungsgemäß gewöhnlich auf die Hälfte der Raumweite zu bemessen.

In den meisten älteren Museen ist jetzt der unterste Teil der Fenster abgedeckt, teils mit Gardinen, teils mit mattem Glas, mit Ölpapier, mit Decken oder auch mit Eisenblechplatten. Um hohes Licht in den großen Antikensälen zu beiden Seiten des Eingangs zum Albertinum in Dresden zu schaffen, ließ Georg Treu bei einem Umbau die Fußböden dieser Säle senken, so daß sie jetzt ziemlich viel tiefer liegen als die übrigen Räume.

Aber auch Räume mit Seitenlicht sind nicht ohne Nachteile. Erstens geht die Fensterwand als Behangfläche fast gänzlich verloren, und man wird den Verlust durch Einfügung von Scheidewänden ausgleichen müssen. Dann wird zwar die Hinterwand gegenüber dem Fenster durch die zum Teil senkrecht auffallenden Lichtstrahlen ziemlich gut beleuchtet sein, aber die dort aufgehängten, glatt gefirnißten Bilder sind auch einer störenden Spiegelung ausgesetzt. So behält man eigentlich nur zwei Wandflächen, deren Lichtverhältnisse befriedigend sind, nämlich die beiden Seitenwände. Doch auch hier muß gleich eine Einschränkung gemacht werden, da die Helligkeitsgrade auf ihnen vom Fenster nach der Hinterwand zu allmählich abnehmen. Wenn das Licht den der Fensterwand zunächst liegenden Teil nicht erreicht, so ist dies deshalb ohne Belang, weil die Türen hier am vorteilhaftesten angebracht werden können.

Stellt man die Seitenwände zum Fenster schräg, so lassen sich schon bei mäßig spitzem Winkel gute Resultate erzielen, wie man es in der Casseler Gemäldegalerie beobachten kann. Dabei wird der Raumverlust im Grundriß vermieden, wenn man die Kabinette nach dem Magnusschen Vorschlage fächerartig anordnet und zu einem halbkreisförmig vorspringenden Bauteil ausbildet, wie dies bei der National-Galerie zu Berlin der Fall ist. (Siehe Abb. 7.)

Die hierdurch herbeigeführte Verschmälerung der Hinterwand wird man nicht weiter störend empfinden, da sie, wie schon bemerkt, wegen der Spiegelung weniger zur Ausstellung von Bildern geeignet ist.

Ein ähnliches Ergebnis hat man mit gebrochenen oder gekrümmten Seitenwänden, so z. B. im Museum zu Darmstadt und im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, erhalten. (Siehe Abb. 8.)[23]

Wo die Wände rechte Winkel bilden, kann die schräge Stellung gelegentlich durch Anbringung der bedeutendsten Bilder an Seitenangeln erreicht werden, so daß

[23]) Hierüber wird auf Bodes Aufsatz über die Einrichtung des Kaiser-Friedrich-Museums im 1. Heft dieser Zeitschrift verwiesen.

sie ein wenig gegen das Licht vorgedreht werden können. Viele Sammlungen machen von dieser Anordnung Gebrauch. Man fand es z. B. bei einigen Bildern von Rembrandt im Rijksmuseum. In Mauritshuis im Haag waren mehrere »Perlen« des Museums durch feste Eisenarme in einer etwas schrägen Stellung zur Wand angebracht (Rembrandts »David und Saul« und der danebenhängende »Homer«). (Siehe Abb. 9.) Freilich wird hier aus der Not nur eine Tugend gemacht.[24])

Wenn eine Statue von allen Seiten gleich gut gesehen werden soll, muß

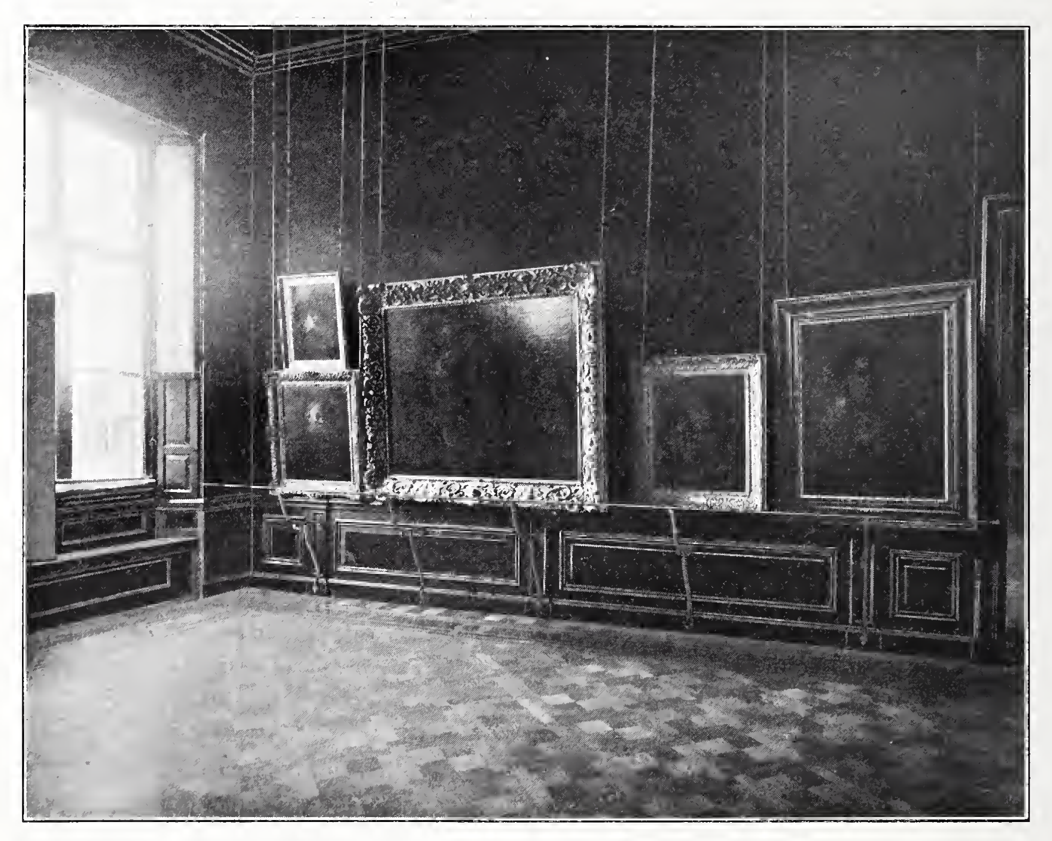


Abb. 9: Aus dem Mauritshuis im Haag.

zerstreutes Oberlicht angewandt werden. Wo man eine malerische Wirkung und kräftige, die Formen hervorhebende Schatten anstrebt, ist dagegen Seitenlicht zu wählen. Ich habe in den meisten Fällen eine einheitliche Seitenbeleuchtung dem zerstreuten Oberlichte vorgezogen.

In der Antikenabteilung des Albertinums sind Statuen sehr vorteilhaft in kurzen Reihen zwischen den Fenstern von der Wand aus aufgestellt, gegen einen

[24]) Über Oberlicht und Seitenlicht in Museen siehe: Heinrich Wagner, Museen. Handbuch der Architektur. 4. Teil, 6. Halb-Band, 4. Heft. Darmstadt 1893. S. 223—258.

von graugrünem Wollplüsch gebildeten Hintergrund. Der Stoff hängt in senkrechten Falten und ist an einer Eisenstange befestigt, die zwischen der Wand und einer Säule aus poliertem Stein angebracht ist. (Siehe Abb. 10.)



Abb. 10: Aus der Kgl. Skulpturensammlung zu Dresden.

C. ATELIERLICHT

Es ergibt sich mir also aus meinen Erfahrungen, daß hohes Seitenlicht im allgemeinen in Museen als die vorteilhafteste Beleuchtung anzusehen ist. Ist man aber auf Oberlicht angewiesen, so mag es zum sogenannten Atelierlicht oder einseitigen Hochlicht umgestaltet werden, d. h. zu einem Oberlicht. Diese Beleuchtung ist im Albertinum zu Dresden mit großem Erfolg für Skulpturen eingeführt worden.

Georg Treu hat selbst die Vorteile davon ausführlich beschrieben, weshalb ich ihn hier am besten selbst sprechen lasse:

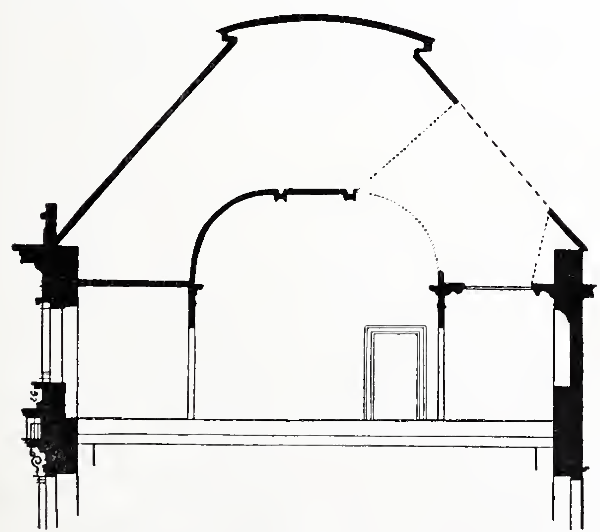


Abb. 11: Querschnitt der Oberlichtsäle der Kgl. Skulpturensammlnng zu Dresden.

»Für die großen Säle nämlich wurde, wie aus dem umstehenden Querschnitt erhellt (Abb. 11), weder reines Oberlicht noch eine seitliche Doppelbeleuchtung gewählt, sondern einseitiges, zumeist ungefähr von Norden her schräg einfallendes Oberlicht nach Art der sogenannten Atelierbeleuchtung. Diese Weise der Lichteinführung bietet die meisten Vorteile des Oberlichtes, ohne dessen Nachteile mit sich zu bringen. Wie bei diesem wird Einheitlichkeit der Lichtquelle gewahrt und eine Blendung des Beschauers durch einen zu niedrigen Lichteinfall vermieden. Andererseits erscheinen auch die Augenhöhlen und geneigten Köpfe der Statuen nicht so stark beschattet, wie bei zu steil von oben einfallendem Lichte; ja es wird überhaupt für den ganzen Körper eine natürliche und weichere Beleuchtung gewonnen.

Allerdings steht all diesen Vorteilen

auch ein Nachteil gegenüber. Man erhält nämlich unter der seitlichen Lichtöffnung eine minder gut, bestenfalls nur durch ein steiles Streiflicht beleuchtete Wand. Aber dieser Übelstand hat sich in unserer Sammlung deswegen weniger fühlbar gemacht, weil diese ungünstigere Wand außer für minderwertige Abgüsse insbesondere für die erläuternden Abbildungen ausgenutzt werden konnte.«[25]

Vom hohen Oberlichte in Gemäldesammlungen sagt Brücke (a. a. O. S. 175):

»Um breite ausgedehnte Lichtspender ohne viel Aufwand von nutzbarem Behängraum zu haben und doch der Vorteile des Seitenlichts bis zu einem gewissen Grade zu genießen, hat man mehrfach und mit gutem Erfolge sogenanntes hohes Seitenlicht angewendet. Hier können niedrighängende Bilder so wenig in irgend einem Teile des Saales spiegeln, wie bei Oberlicht, weil sich, wenn sie senkrecht hängen, für den Beschauer nichts in ihnen spiegeln kann, was viel höher liegt als seine Augen, und auch bei höher hängenden kann man der Spiegelung mehr oder weniger leicht aus dem Wege gehen, und die letztern sind für den Beschauer deshalb besser beleuchtet als im Oberlicht, weil ihm die Lichtseiten der Farbenteilchen und der Impasten nicht diesem geradezu abgewendet sind.«

Und weiter (a. a. O. S. 176):

»Das Hauptlicht läßt man hier am liebsten schräg von oben einfallen, weil dies am meisten der Beleuchtung entspricht, in der wir die natürlichen Dinge zu sehen pflegen, und dadurch das Verständnis erleichtert wird.«

## D. NÖRDLICHES UND SÜDLICHES LICHT

Es ist schon lange beinahe wie ein Axiom angesehen worden, daß nördliches Licht für die Seitenkabinette der Gemäldegalerien wie für die Malerateliers das einzig Richtige sei. Als Vorteile des Nordlichts wurden hervorgehoben: die gleichmäßigste Erhellung, die Vermeidung der durch die wechselnde Stellung der Sonne sonst fortdauernd nötig werdenden Änderungen und die Beseitigung der Störungen, welche sowohl unmittelbar einfallende Strahlen wie auch die von denselben erzeugten Reflexe hervorrufen. Vor allem fürchtete man die unmittelbar einfallenden Sonnenstrahlen besonders, »weil alles Licht, welches aus der nächsten Nähe des Sonnenstandes kommt, der Stetigkeit entbehrt und unter Umständen auch störenden Färbungen ausgesetzt ist.«[26]

Bis in die letzte Zeit sind die meisten Seitenkabinette der Gemälde-Galerien in Übereinstimmung mit diesen Grundsätzen nach Norden gelegt worden. Die Erfahrung hat aber gezeigt, daß unter Umständen südliches Licht vorzuziehen ist. So hat diese Beleuchtung im Mauritshuis zu Haag und in den Kabinetten der holländischen Schule im Louvre sich als sehr günstig erwiesen. Besonders am Nachmittag habe ich die Beleuchtung in südlichen Seitenräumen besser als in den nördlichen gefunden. Nach Bodes Meinung ist das Südlicht für die meisten holländischen Bilder das beste, besonders für die Gemälde Rembrandts, dessen Helldunkel nur in den der Sonne zugewandten Räumen ausgebildet sein kann.[27]

[25]) G. Treu, Die Sammlung der Abgüsse im Albertinum zu Dresden. Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts. 1891. Nr. 1.

[26]) Eduard Schmitt, Künstlerateliers. — Handbuch der Architektur. 4. Teil, 6. Halb-Band, 3. Heft. Stuttgart 1901. S. 36.

[27]) Vgl. Bodes Aufsatz über das Kaiser Friedrich-Museum im 1. Heft dieser Zeitschrift.

In Amerika und Holland ist dieselbe Erfahrung gemacht worden. In Holland wurde, wie bekannt, 1901 eine Kommission niedergesetzt, um Untersuchungen über die Beleuchtung von Rembrandts »Nachtwache« anzustellen. Es wurden Beleuchtungen mit südwestlichem Oberlicht, südwestlichem Seitenlicht, nordwestlichem Seitenlicht und nordwestlichem Oberlicht versucht.

Nach den Veröffentlichungen der Resultate der Kommission[28]) hat man sich für die südwestliche Seitenbeleuchtung als die vorteilhafteste entschieden.

In dem Abschnitte »Urteil über die vorteilhafteste Anbringung« heißt es:

»Es ergab sich hinreichend, daß man beinahe einstimmig dem Seitenlicht als Beleuchtungssystem vor dem Oberlicht den Vorzug gab. Eine Mehrzahl von sieben Mitgliedern, die vorher lieber das nord-

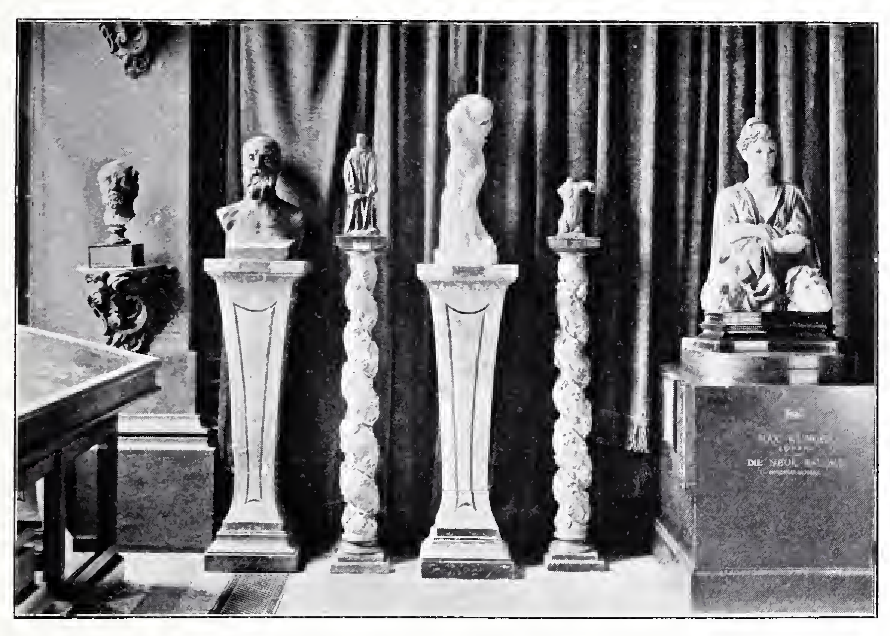


Abb. 12: Aus der kgl. Skulpturensammlung zu Dresden.

westliche als das südwestliche Seitenlicht angewandt sehen wollten, erklärten alsbald, daß sie gegenüber einer so großen Einstimmigkeit in bezug auf das südwestliche Seitenlicht, dessen hohen Wert auch sie erkannt hätten, nunmehr von ihrer Meinung zurückträten. Das Zögern einiger bei der Wahl zwischen süd- und nordwestlichem Seitenlicht ging auf die Befürchtung zurück, daß das Gemälde durch die fortdauernde Einwirkung des Sonnenlichts bei südlichem Seitenlicht geschädigt werde. Doch wurde diese Befürchtung durch die Erfahrung hinfällig, zu der auch die technischen Fachleute unserer Kommission, Professoren der Chemie und Physik, gekommen waren, daß diffuses Sonnenlicht, ausgehend von direkt hereinfallenden Strahlen, durch Leinwand (»calqueerlinnen«) gemildert, als ganz unschädlich zu betrachten sei.

Mit nur einer einzigen Ausnahme erklärte denn auch zuletzt die Kommission einstimmig die Beleuchtung mit südwestlichem Seitenlicht . . . als das beste Beleuchtungssystem von Rembrandts »Nachtwache«. Die große Mehrzahl hatte sich überzeugt, daß das Meisterwerk nur bei Anwendung dieses

[28]) Rapport aan Hare Majesteit de Koningin uitgebracht door de Rijks Commissie tot het nemen van proeven betreffende de verlichting van Rembrandt's »Nachtwacht« (Corporaalschap van Banning Cocq) met 6 Bijlagen.

Systems in seiner vollen Wirkung geschätzt werden kann, und daß kein anderes System den in diesem Werke mit unerreichter Originalität erzielten Lichteffekt mehr oder besser zu seinem Recht bringt.«

### E. AUSNÜTZUNG DES SCHATTENS

Von ebenso großer Bedeutung wie das Licht ist in einem Museum der Schatten. Man muß gleich viel mit der Wirkung des einen wie des anderen rechnen. Dies ist übrigens etwas, worauf man in der Regel sehr wenig Rücksicht nimmt — wie denn auch die Ateliers der Künstler oft mit einer einzigen Lichtmasse gefüllt sind, während nicht eine Ecke in tiefem Schatten liegt. Und doch ist dies sehr wünschenswert, um Tiefe und Hintergrund hervorzubringen. Besonders ist der Schatten von Bedeutung bei Skulpturen. Immerhin muß man mit starken Licht- und Schatteneffekten vorsichtig sein, damit man nicht zu Wirkungen kommt, die den Absichten der Künstler ganz fern liegen. Vor allem denke ich hier an den Schatten als Hintergrund. In der Regel wählt man Hintergründe, die gleichsam die Schatten aufsaugen und neutralisieren, damit sie nicht den Eindruck der Umrisse der Gegenstände stören. Ich zitiere meine Reisenotizen, die zugleich Farbenwirkungen berücksichtigen:

»Vorzügliche Beleuchtungsverhältnisse waren im Albertinum vorhanden. (Siehe Abb. 12.) Der Hintergrundsvorhang aus olivgrünem Plüsch hatte tiefe, senkrecht herabfallende Falten, welche lange, fast einander deckende Schatten bildeten. Und natürlicher Schatten ist der beste Hintergrund für Skulptur. Hier stand: 1. eine Skulpturarbeit auf einem schwarzen Sockel, 2. Rodins »Der Mann mit dem Schlüssel« (Bronzestatuette) auf hochrotem Stucksockel in der Form einer gewundenen Säule, an der sich Weinreben hinaufranken, 3. Rodins »Eva« in weißem Marmor auf weißem Barocksockel mit eingeschweiften Seiten, 4. Bronzetorso von Rodin auf rotem, gewundenem Sockel, 5. Klinger »Polychromer Entwurf der Salome«, 6. verschiedene Bronzen, darunter ein junger männlicher Kopf mit Hut in ausgesprochen grünspanfarbiger Bronze auf hochrotem Sockel. Danach schwarze Sockel. Das starke Seitenlicht, die tiefen Schatten auf dem Hintergrundsvorhang wirken ausgezeichnet.[29] Die starken Kontrastfarben erzielen eine lebhafte und schöne Wirkung, lenken aber die Aufmerksamkeit vielleicht etwas zu viel von den Hauptgegenständen ab. (An einer anderen Stelle steht eine Venusstatuette aus Bronze auf einem türkisblauen Sockel.) Treu teilte mir mit, daß die Farben individuell für jedes Kunstwerk gewählt seien, und die Abwechslung das Auge nicht ermüden lassen solle.

Ein anderer Raum mit ausgezeichneten Beleuchtungsverhältnissen im Albertinum ist das kleine Zimmer mit neueren Skulpturarbeiten, wo die polychrome Holzskulptur »Waldgeheimnis« von Robert Dietz steht. (Siehe Abb. 13.) Der Raum

[29] Auf der Abbildung erscheinen die Schatten härter und schwärzer und machen einen unruhigeren Eindruck als in der Wirklichkeit.

wird durch ein großes Fenster beleuchtet. Rechts von diesem ist das Zimmer ziemlich tief. Hier ist die genannte Statue vorzüglich aufgestellt mit olivgrüner Draperie als Hintergrund, die mit gleichen Falten in einem Halbkreis hängt. Das hereinfallende Licht fällt auf die Statue, reicht aber nicht bis zu der Hälfte des halbkreisförmigen, an der Fensterwand befindlichen Hintergrundes. Für den Eintretenden zeichnet sich also die Statue hell gegen dunklen Schatten. Noch stärker ist der Gegensatz zwischen Licht und Schatten bei Bartholomés »Badendem Mädchen«, einer Statuette in blendend weißem Marmor, aufgestellt zwischen dem Werk von Dietz und der dunklen Fensterwand. Sie hat volles Licht vom Fenster



Abb. 13: Aus der Kgl. Skulpturensammlung zu Dresden.

und hebt sich gegen das tiefe Dunkel der Fensterecke ab. An den schräg einwärts gehenden Fensterrahmen (also in streifendem Seitenlicht) hängen rechts drei Bronzereliefs und eine Bronzemaske von Charpentier, an dem linken Fensterrahmen Volkmanns Marmorrelief »Eva«. Unter dem Fenster steht eine Pultvitrine mit Bronzeplaketten von Charpentier, an der Querwand links vom Fenster Volkmanns polychromes Brunnenrelief mit einer Amazone.

Ähnliche Aufstellungsmethoden für Statuen waren in der Ausstellung des sächsischen Kunstvereins (1902) angewandt. In einem Raum mit einem breiten Fenster und hohem Oberlicht waren die Seitenwände zu einer großen halbkreisförmigen Nische auf jeder Seite umgebildet. Vor diesen Nischen waren die Statuen in Reihen aufgestellt, die stumpfe Winkel mit dem Fenster bildeten. (Die

vom Fenster am weitesten entfernten waren also der Hintergrundwand am nächsten.) Die Wirkung von Licht und Schatten war dieselbe wie oben beschrieben.«

Ich habe diese ausführliche Beschreibung gegeben, weil die Lichtverhältnisse mir hier als selten gut vorkamen. In einem Kunstgewerbemuseum hat man nur ganz ausnahmsweise Gelegenheit, derart fein berechnete Lichtwirkungen zu sehen. Und doch sind sie für alle Arten von Kunstwerken nicht minder bedeutsam wie für Skulpturen, wenn sie auch für diese ganz besonders beachtet werden müssen.

Nun noch ein Wort über Licht- und Schattenverhältnisse in Gemäldesammlungen. In der Dresdener Galerie bemerkte ich, welchen Wert der Schatten haben kann, wenn man Reflexe und Glanzlicht, die unangenehmen Folgeerscheinungen der blankgefirnißten Oberfläche, vermeiden will. Jeder kennt ja dieses störende Schimmern, das immer wieder zum Wechseln des Platzes zwingt, bis man endlich den vorteilhaftesten Gesichtspunkt findet.



Abb. 14: Aus dem Rijksmuseum zu Amsterdam.

In Seitenlichträumen haben die an der Hinterwand angebrachten Gemälde, wie wir schon sahen, eine sehr starke Spiegelung. Ist das Fenster nicht zu breit und die Fensterbrüstung ziemlich hoch heraufgeführt, so bleiben große Teile der Fensterwand in tiefem Schatten. Den Bildern gegenüber befindet sich also nicht nur die Lichtquelle, sondern auch dunkler Schatten. Da nun die Lichtstrahlen unter dem gleichen Winkel zurückgeworfen werden, unter welchem sie einfallen, so wird man leicht eine Stelle finden können, von der aus das Bild ohne die störenden Lichtreflexe betrachtet werden kann. Die Seitenkabinette der Gemälde-Galerie zu Dresden lehrten mich dies deutlich.

### F. REFLEXE

Alles, was glänzt und reflektiert, sollte man vermeiden, einmal weil es den Widerschein auf die Bilder wirft, dann auch, weil es das Auge auf sich zieht. Daher dürfte es keine vergoldeten Leisten um die Wandflächen, an dem Sockel

und an den Dachgesimsen entlang geben. Auch sollten die Fußböden matt und dunkel sein. (Ich glaube, daß dunkles Linoleum am vorteilhaftesten ist.)

Nachdem dies geschrieben war, habe ich eine Gemäldesammlung gesehen, wo man auf diese Unannehmlichkeiten achtete und besondere Maßregeln getroffen hatte, um sie zu verhindern. Im Rijksmuseum zu Amsterdam hatte man nämlich an einigen Stellen den Reflex des blanken Parkettbodens durch dunkles, wollenes Tuch zu vermeiden gesucht, besonders bei einigen der wichtigsten Gemälde, deren Firnis besonders blank war, u. a. bei zwei Bildern von Rembrandt, nämlich »Portrait de femme, dite la femme d'Utrecht« und einer Landschaft. Vor den Bildern, ein Stück von der Wand entfernt, war ein Geländer von gewöhnlicher Höhe, und von der obersten, wagerechten Stange dieses Geländers war das Tuch bis an den Fußboden herabgespannt. Der unterste Rand der Bilder befand sich in der Höhe der Stange. (Siehe Abb. 14.) Freilich wird man sich zu solch einer Einrichtung, da sie nicht gut aussieht, nur im Notfall entschließen.

### G. DIE TÜREN IN BEZUG AUF DIE LICHTVERHÄLTNISSE

Die Anbringung der Türen in Seitenlichtsälen ist in den einzelnen Museen sehr verschieden. Nach meiner Erfahrung sollten sie sich so nahe der Fensterwand wie möglich — wenigstens in Gemäldesälen — befinden.

In der Regel liegen die dunkelsten Ecken der Räume hier, so daß der Platz schon aus diesem Grunde nicht zur Ausstellung geeignet ist. Außerdem ist es ein Vorteil, daß man gleich beim Eintreten in den Raum den zur Besichtigung der Gegenstände günstigsten Platz erhält, d. h. daß man sich mit dem Rücken gegen die Lichtquelle stellt und den Raum beleuchtet vor sich hat. In München hat man gute Gelegenheit, sich von den Vorteilen dieser Anordnung zu überzeugen. Hier sind die Türen der Seitenkabinette in der alten Pinakothek dicht an der Fensterwand angebracht, während sie sich in den Seitenkabinetten der neuen Pinakothek an der Innenwand befinden, am weitesten entfernt von den Fenstern. Tritt man nun in die letztgenannten Räume ein, so wird man vom Licht geblendet, und man muß zuerst zum Fenster hinübergehen, um das Licht im Rücken zu bekommen. Auch im Rijksmuseum in Amsterdam sind die Türen in der langen Reihe von Seitenkabinetten den Fenstern zunächst angebracht.

### H. ANBRINGUNG DER VITRINEN UND ANDERER GEGENSTÄNDE IM VERHÄLTNIS ZUR LICHTQUELLE

Die Aufstellung der Vitrinen ist unabhängig von den Lichtverhältnissen der Räume im ganzen. Sie müssen so angebracht werden, daß die Gegenstände so viel Licht wie möglich erhalten, die Wandvitrinen also an der Innenwand, die freistehenden Vitrinen am besten mit der Breitseite gegen die Fenster.

Für die meisten Gegenstände ist auffallendes Licht oder Seitenlicht das Vorteilhafteste, für Glas aber durchfallendes Licht, besonders wenn das Glas farbig oder graviert ist. Farbe und Gravierungen kommen am besten zum Vorschein gegen das Licht gesehen.

Die Vitrinen lassen sich auch von der Wand aus zwischen den Fenstern aufstellen, das heißt mit Seitenlicht, und solche zweiseitige Vitrinen werden am besten durch einen Hintergrund in der Mitte geteilt. Der beste Platz der Pultvitrinen ist vor den Fenstern, aber gerade er wird so häufig von den zur Erwärmung der Räume dienenden Radiatoren in Anspruch genommen.

---

# NOTIZEN

Der im vorigen Hefte gegebenen Anregung des Herrn Leisching folgend, beabsichtigen mehrere Beamte der **Kunstsammlungen in Dresden**, im nächsten Jahre, etwa im Juni oder September, **Museumskurse**, falls sich eine genügende Anzahl von Teilnehmern findet, abzuhalten. Das Programm wird rechtzeitig veröffentlicht werden. Zu Auskünften und zur Entgegennahme von Wünschen ist aber jetzt schon der Herausgeber dieser Zeitschrift bereit.

---

Dem Herausgeber wird geschrieben: »Zu Herrn Lenz' Mitteilung über einen »**drehbaren Schaukasten**«, Heft 2, S. 109—111, sei bemerkt, daß das Dresdner Zoologische Museum seine Paradiesvögel, ehe sie ihre jetzige Aufstellung erhielten, viele Jahre lang in ähnlichen drehbaren Schaukästen ausgestellt hatte, daß man dort aber davon abgekommen ist, weil die ausgestopften Vögel durch die oft wiederkehrenden, wenn auch jedesmal nur geringen Erschütterungen mit der Zeit bedenklich litten, sowie auch deshalb, weil die bei solcher Aufstellung unvermeidlichen vielfachen Überschneidungen die Schönheit der Form der einzelnen Vögel zu sehr beeinträchtigen. Daß letzteres der Fall ist, zeigen auch die Abbildungen des Herrn Lenz.«

---

# MUSEUMSCHRONIK

(VOM 1. MÄRZ BIS 1. JUNI 1905)

## I. GRÜNDUNGEN. ERÖFFNUNGEN

**Bastia.** Am 14. Mai wurde ein Museum eröffnet.

**Boston.** Im Museum of Fine Arts ist ein neuer ägyptischer Saal eröffnet worden.

**Bozen.** Am 16. April ist das neue Museum eröffnet worden.

**Dortmund.** Die Teile des städtischen Museums, die im Reichsbankgebäude neu aufgestellt worden sind, wurden am 19. März eröffnet.

**Frankfurt a. M.** Im Städelschen Museum ist der Freskosaal wieder eröffnet worden.

**Herrnhut.** Im Brüderhause wurde das neue Altertumsmuseum am 12. April eröffnet.

**Königsberg i. Pr.** Das Museum der Altertumsgesellschaft Prussia, im oberen Stockwerk der alten Königl. Bibliothek, wurde am 23. April eröffnet.

**Mentana (b. Rom).** Ein Galilei-Museum ist eröffnet worden.

**München.** Am 10. März wurde das Bayerische Armeemuseum eröffnet.

**Paris.** Am 29. Mai fand die Eröffnung des Musée des Arts décoratifs im Pavillon de Marsau statt.

**Prag.** Im Kunstgewerblichen Museum wurde am 11. März das zweite Stockwerk eröffnet.

— Am 14. Mai wurde die Kunstgalerie für das Königreich Böhmen eröffnet.

**Reichenbach i. V.** Am 16. April ist das neue Museum im Stadthause eröffnet worden.

**Rom.** Ein »Museo di scultura antica«, eine Schenkung des Senators Baron Giovanni Baracco, ist eröffnet worden.

**Rotterdam.** Das neue städtische Museum van Outheden wurde am 18. April eröffnet.

**Siegen.** Am 25. März wurde das Landesmuseum eröffnet.

## II. PLÄNE. VORBEREITUNGEN

**Berlin.** Die Gründung eines Museums für asiatische Altertümer ist in Aussicht genommen.

— Für das Eisenbahnmuseum werden die Parterreräume des alten Hamburger Bahnhofs in der Invalidenstraße umgebaut.

**Biberach.** Der Altertumsverein hat das Gartenhaus Wielands gekauft, um darin ein Wieland-Museum zu errichten.

— Der verstorbene Tiermaler Anton Braith in München hat seiner Vaterstadt Biberach 10000 M. zur Erbauung eines Museums für seinen künstlerischen Nachlaß vermacht.

**Bremen.** Der Senat beantragte bei der Bürgerschaft die Bewilligung von 925000 M. zu einem Erweiterungsbau des städtischen Museums für Natur-, Völker- und Handelskunde.

**Breslau.** Das Schlesische Museum für Kunstgegewerbe und Altertümer plant für die Zeit vom 1. Oktober bis Mitte November d. J. eine Ausstellung von Goldschmiedearbeiten schlesischen Ursprungs oder aus schlesischem Besitz.

**Budapest.** Der Ungarische Apothekerverein hat beschlossen, ein Apothekermuseum zu errichten, das dem Nationalmuseum zur Verwaltung übergeben werden soll.

**Darmstadt.** Die Stadtverordnetenversammlung beschloß die Errichtung eines städtischen historischen Museums und Archivs.

**Eberswalde.** Der neugegründete Verein für Heimatkunde wird die Einrichtung eines Lokalmuseums übernehmen.

**Eisenach.** Das Geburtshaus von Joh. Sebastian Bach ist von der Neuen Bach-Gesellschaft gekauft worden und soll zu einem Bachmuseum eingerichtet werden.

**Glogau.** Die Gründung eines städtischen Museums wird hier beabsichtigt.

**Hamburg.** Der Senat beantragte bei der Bürgerschaft die Bewilligung von 298000 M. für den Neubau des Botanischen Museums nebst Laboratorium für Warenkunde.

**Llanelly.** Die Stadt bewirbt sich um das neu zu gründende Walliser Nationalmuseum.

**Mainz.** Das Klara-Kloster soll von der Stadt zu einem naturhistorischen Museum umgebaut werden.

**Mosbach** (Baden). Die Gründung einer städtischen Altertümersammlung wird hier beabsichtigt.

**München.** Die Schackgalerie soll, einer Äußerung des Kaisers an die Abordnung der Münchener städtischen Kollegien entsprechend, in einem neuen prächtigen Bau neben der preußischen Gesandtschaft untergebracht werden.

— Die Sezession hat die Gründung einer modernen Galerie beschlossen.

**Newcastle-on-Tyne.** Eine Temperenzler-Porträt-Galerie soll hier gegründet werden.

**Paris.** Die Gründung eines Wagenmuseums, vor allem aus den Beständen von Schlössern, ist angeregt worden.

**Schaffhausen.** Der hiesige Bürger Frey-Hurter schenkte der Stadt 125000 Fr. für einen Museumsbau.

**Weimar.** In dem neuzugründenden Donndorf-Museum wird ein Ausstellungsraum für den Thüringer Verein bildender Künstler geschaffen werden.

**Wien.** Die Brahms-Gesellschaft plant hier die Gründung eines Brahmsmuseums.

## III. AUSSTELLUNGEN

**Altona.** Im Hörsaal des Museums fand vom 23. April bis 14. Mai eine Ausstellung der Altonaer Papierindustrie statt, bei der auch die graphischen Künste und die Buchbinderei Berücksichtigung fanden. Dazu Katalog.

**Antwerpen.** Im Museum fand vom 15. Mai bis 15. Juni eine retrospektive Ausstellung von Werken der Maler Henrik Leys und Henrik de Braeckeleer statt.

**Berlin.** Im Kunstgewerbe-Museum fand vom 19. März bis 16. April eine Ausstellung japanischer Farbendrucke statt, im Mai eine von Werken des verstorbenen Prof. E. Ewald, Direktors der Unterrichtsanstalt des Museums.

**Brünn.** Im Mährischen Gewerbemuseum fanden vom 1. Oktober 1904 bis 1. April 1905 folgende Ausstellungen statt: Ausstellung der Brünner Gesellschaft der Kunstfreunde, Vorhang-, Teppich- und Tapetenausstellung, Spiele und künstlerisches Werkzeug, Radierungen von Max Klinger, Photomechanische Reproduktionsverfahren.

**Budweis.** Im städtischen Museum wurde am 16. April eine Ausstellung photomechanischer Reproduktionsverfahren eröffnet.

**Calcutta.** Im Indischen Museum ist eine Sammlung tibetanischer Altertümer, Ergebnisse der Expedition des Colonel Waddell, ausgestellt worden.

**Chrudin.** Im Gewerbemuseum fand vom 26. Februar bis 19. März die »Verbandswanderausstellung moderner Bucheinbände« statt.

**Frankfurt a. M.** Im Städelschen Museum findet im April eine Ausstellung moderner österreichischer Graphiker statt.

**Gotha.** Schillerausstellung im Herzogl. Münzkabinett: nicht nur Medaillen auf Schiller und seinen Kreis, sondern auch Darstellung der Personen der historischen Dramen in zeitgenössischen Medaillen.

**Kiel.** Im Thaulow-Museum war während der Monate April, Mai und Juni die Spitzensammlung der Frau Clarita Thomsen, Kiel, ausgestellt. Katalog.

**Krefeld.** Das Kaiser Wilhelm-Museum veranstaltete vom 16. Mai bis 2. Juli eine Ausstellung der Münchner Sezession. Katalog. (Vgl. auch Krefelder Zeitung 1905, Nr. 302.)

**Linz.** Im Museum fand im Mai eine Ausstellung von Radierungen Max Klingers statt.

**London.** Im India-Museum, South Kensington, ist eine Ausstellung von Reproduktionsverfahren veranstaltet worden.

**Manchester.** In der Art Gallery findet vom 24. Mai bis 15. Juli eine Ausstellung von Werken von G. F. Watts statt.

**Paris.** Im Luxembourg fand im Mai eine Whistlerausstellung statt.

**Posen.** Im Kaiser Friedrich-Museum wurde vom 15. Januar bis 15. Februar 1905 eine graphische Ausstellung (Schrift und Druck) veranstaltet. Daran schloß sich eine Ausstellung von Werken W. Leistikows und graphischer Originalarbeiten Ad. Menzels. Im Mai fand eine Ausstellung moderner Kunststickereien statt, für den Juni ist anläßlich des deutschen Bibliothekartages eine Ausstellung von Aufnahmen architektonisch oder landschaftlich bedeutsamer Motive aus der Provinz Posen geplant.

**Prag.** Im Technologischen Gewerbemuseum fand vom 1. bis 13. März eine Ausstellung von Umschlag-, Überzug- und Vorsatzpapieren statt.

**Troppau.** Im Museum für Kunst und Gewerbe wurde am 16. Februar eine »Ausstellung deutscher, italienischer und niederländischer Handzeichnungen des 15.—18. Jahrhunderts« eröffnet. Vom 23. Mai bis 15. Juni fand eine Ausstellung von Miniaturen statt. Dazu Katalog.

## IV. PERSONALIA

**Belfast.** Arthur Dean, Assistant-Kurator des städtischen Museums in Warrington, ist zum Kurator der Corporation Art Gallery und des Museums an Stelle des zurücktretenden C. Elcock ernannt worden.

**Brüssel.** Zum Direktor der Bibliothek ist Prof. Henry Hymans, Direktor des Kupferstichkabinetts, ernannt worden.

**Chester.** R. Newstead hat seinen Posten als Kurator des Grosvenor Museums aufgegeben.

**Posen.** Der bisherige wissenschaftliche Hilfsarbeiter am Kaiser Friedrich-Museum, Dr. Karl Simon, wurde zum Assistenten ernannt.

**Stockholm.** Dr. G. Hazelius, Leiter des Freilichtmuseums Skansen, ist am 26. Februar gestorben.

**Washington.** Charles L. Freer hat seine Whistler-Sammlung, die größte existierende, den Vereinigten Staaten geschenkt.

**Worcester.** Am 10. Juli findet hier die 16. Jahresversammlung der Museums Association statt. Der Hauptgegenstand der Verhandlungen ist: The relation of Provincial Museums to National Institutions.

# LITERATUR

## I. BÜCHER

*Auszug aus dem stenographischen Protokoll der von der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale in Wien einberufenen Enquete, betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen.* Als Manuskript gedruckt. Wien 1905. 49 S.

Zwar habe ich in meiner Besprechung über die Wiener Enquete (Heft 1, S. 53) in Aussicht gestellt, daß Einzelheiten aus den Verhandlungen nach Erscheinen des stenographischen Berichtes erörtert werden sollten, ich sehe aber vor der Hand davon ab, da zu meiner Freude die »Freie Vereinigung zur Erhaltung von Kunstgegenständen« wirklich in Tätigkeit getreten ist und durch die Ausgabe eines »erweiterten Fragebogens« an ihre Mitglieder Hoffnungen wieder erweckt, die ich nach dem Verlauf der Enquete hatte aufgeben müssen. Möge mir bald Gelegenheit gegeben sein, von erfolgreichen Arbeiten der Vereinigung zu sprechen. Heute nur noch ein Wort der Berichtigung zu meiner früheren Kritik: Die »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« hat, wie mir deren Leiter, Herr k. und k. Kustos Dr. Haberlandt, mitteilt, ihren Bericht aus der »Neuen freien Presse«, im guten Glauben an die Verläßlichkeit dieser Quelle, entnommen. Meine Bemerkung bleibt also nur in bezug auf diese Zeitung bestehen. Ktsch.

**Kuhlmann, Fritz,** *Bausteine zu neuen Wegen des Zeichenunterrichts. III. Museum und Zeichenunterricht.* Mit vielen Illustrationen und zwei Farbendrucktafeln. Verlag von A. Müller-Fröbelhaus. Dresden-Wien. 16 S. (Besprechung folgt später.)

**David Murray,** LL. D., F. S. A. *Museums: Their History and their Use. With a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom.* 8vo. 8 vols. Glasgow, Maclehose & Sons. 1904 (i. e.: Jan. 1905). 32 shillings.

It may be said at once that as a history of museums, even of European museums, this book falls short of what one might reasonably expect to find in a work bearing so comprehensive a title and issued in three rather imposing volumnes. The first volume alone is devoted to the history, the second and third being given up to a bibliography. By far the larger part of the so-called history deals with the older private collections and with museums up to the end of the eighteenth century. Chapter XVI is entitled »The Modern Museum«, but is restricted to those illustrating archaeology, while chapter XVII gives a good account of the Glasgow museums, comparing them with those of Hamburg, Bremen and Lübeck. Otherwise there is very little in the book about recent developments of the museum idea or the extraordinary growth of museums that took place during the latter half of the nineteenth century.

Having thus pointed out the limitations of the work, we hasten to say that what there is in it has been carefully compiled, and displays a deep know-

ledge of antiquarian literature. The detailed history of even a small portion of human activity during that strange period of the Middle Ages, when men's minds seem to have wandered on to some curious and shaded by-path, will always appeal, if only by reason of its oddity, to us who claim to live in a more enlightened age. And those who are interested in the aberrations of antiquity will find here many interesting examples not generally known. For instance, there is a chapter on »Some old exhibits«, by which the author means such curiosities as the unicorn's horn, giant's bones, mummy flesh, human skulls, human skins, stag's horns, figured stones, and the barnacle goose, without examples of which marvels no respectable museum could claim to be complete. Dr. Murray discusses these exhibits and explains why they were exhibited and what their relation was to the science of the time; but, in the case of the unicorn's horn, at all events, he refrains from any attempt to decide what it really was.

All this is interesting enough, but is not of much practical value to museum curators. Dr. Murray does, however, make a suggestion which might well be adopted in some cases, and will in fact bear considerable extension. »The illustration of the growth and development of culture and civilisation is one of the aims of the modern museum; and we have rooms filled with objects, chronologically arranged, to show the progress not only of such things as costume, weapons, and furniture, but of trade and navigation and the industrial arts, of geography, of education, of surgery, and of physical research, but it does not seem to have occurred to anyone to illustrate in a museum the history of the idea of the museum, its arrangement and contents. The nearest approach to this, so far as I can remember, is the old apothecary booth and chemical laboratory in the German National Museum at Nuremberg, and another in the Bohemian National Museum at Prague«, to which we may add one recently established in the Vaterländisches Museum, Hannover. And on another page he says: »There is too great a tendency to get rid of exhibits merely because they are not in fashion, or because they represent some exploded doctrine. Obsolete specimens and old arrangements ought in many cases to be retained for the very reason that they embody forgetten ideas, and are to be shown as illustrating these. ....... The first forms of machines are often highly prized ....... The specimens which illustrated the geology and natural history of two hundred years ago would be just as instructive, in their own way, if we could get hold of them, but many of them have been swept away by modern curators, who forget that at the end of fifty years much of what they now value will, in its turn, have become obsolete, and will be useful only for illustrating the science of the nineteenth century.« This latter paragraph deals, of course, not so much with the illustration of the history of museums as with the history of science; but, carrying on Dr. Murray's excellent suggestion as to the museum of museums, would it not be a good thing for us curators if there were somewhere a museum of museum methods and museum apparatus? At present, anyone wishing to learn the best that is done in this way has to make the grand tour, visiting museums in all countries of Europe and in America, not to mention other parts of the world. The ordinary museum official, however, is not as a rule in receipt of a salary sufficiently large to enable him to spend much of it upon foreign travel. It would therefore be extremely convenient for such a one to have examples of museum apparatus and methods of exhibition gathered in one place, where he could compare one with another, learn the prices and the names of the manufacturers, and decide which was the best for his particular museum.

There are some other good suggestions in the book, many of them of a character quite familiar to museum officials, but none the less worth emphasizing for the benefit of the public on every possible occasion. Readers of Museumskunde do not require to be told that the modern museum needs laboratories and work-rooms, together with skilled assistance, and that for all these things money is required; but, considering the number of museums that are still being built without any provision of this nature, (a notorious example is the new Victoria and Albert Museum, which was designed without store-rooms, work-shops, or offices) it is consoling to find the necessity so fully recognized by a writer who obviously is not himself professionally connected with museums.

Another good piece of advice by Dr. Murray refers to the control of museums by municipalities. »No one«, he says, »would venture to entrust the preparation of a treatise on archaeology or zoology to a town council, but it is not seen to be quite as ridiculous to entrust the same body with the organization of a museum archaeology or zoology. Complete devolution is in this case absolutely essential for the well-being of museums and for

enabling them to afford the aid that is required for the advancement of trade, of the arts, of science, and of culture.« Dr. Murray prefers a hybrid commission composed partly of citizens and partly of members of the municipal body, such as has been found to work well in France, Germany, and the United States.

Another useful suggestion is that a museum, especially in a seaport town, might prepare a short memorandum for distribution to the officers of ships going foreign, stating the kind of objects wanted by the museum and the particulars to be recorded concerning them.

The most valuable part of this work for the practical curator, or for the general student of museum matters, is undoubtedly the bibliography. There may, it is possible, be a few special bibliographies of the kind in existence, but there certainly is none covering so large a field or coming so near to completeness. There are, of course, omissions, and there are mistakes, but it would be too utterly ungracious to pick holes in a piece of work which is the first attempt of the kind, and no one who has himself been engaged in bibliographic work will wish to accord anything but praise to Dr. Murray for his devoted labours. The bibliography is arranged under the headings:

I. Literature of Museums: Bibliography of Bibliographies.

II. Museography.

III. The Collection, Preparation, and Preservation; The Registration and Exhibition of Specimens.

IV. Catalogues and other Works relating to particular Museums.

V. Travels and General Literature.

Cross-references are numerous, none the less it is a little difficult sometimes te know in which division one may expect to find a particular work, and a continuous alphabetical index to authors' names would be an acceptable addition. For example, one remembers and interesting notice of some museum by Mr. Edgar Thurston, but one does not remember the name of the museum. It happened to be Madras, and under that heading Thurston is mentioned, but there is no separate reference to Thurston.

It is perhaps a little unfortunate that this bibliography has been made a part of the history. It has delayed the publication of the history, thus making it more behind the times than a book is expected to be nowadays. It adds £ 1 to the price and will thus effectually prevent the general public from buying the history. On the other hand, the student and the museum-man might have preferred to buy the bibliography without the history. Still we ought to be glad to get such a work at all, and we therefore offer our thanks not only to the author, but to the publishers who have been enterprising enough to produce so abstruse a treatise in a manner which would do credit to the most elegant work of polite literature.

F. A. Bather

**Rathgen**, *The preservation of antiquities, translated by* **George A. Auden**, M. A., M. D. (Camb.) and **Harold A. Auden**, M. Sc. (Vict.), D. Sc. (Tübingen). Cambridge University Press Warehouse, London u. Glasgow 1905.

Eine Übersetzung des bekannten Buches mit einigen Zusätzen und neuen Illustrationen.

## II. MUSEUMSBERICHTE. KATALOGE

**Boston**, *Museum of fine arts.* 29. Jahresbericht 1904.

Aus dem Bericht des Präsidenten über die Verwaltung sind folgende Zahlen zu entnehmen. Ankäufe: 269 598 $, Schenkungen: 105 400 $ (in den 10 Jahren seit 1895: 1 324 683 $). Ausgaben: 82 034 $, Einnahmen: 61 087 $. Die Fonds betragen 2 383 725 $. Besucherzahl: 248 235 gegenüber 295 416 im Jahre 1903; davon an Sonntagen je 2239, an Werk- (Zahl-) Tagen: 290. — Es folgen die Berichte der Vorstände der Abteilungen: Kupferstiche, Antiken, China und Japan, Japanische Keramik, Ägypten, Gemälde, Textilien, Bibliothek; eine Liste der Ankäufe, Schenkungen und Leihgaben.

**Conwentz, H.**, *Das Westpreußische Provinzial-Museum 1880—1905.* Nebst bildlichen Darstellungen aus Westpreußens Natur und vorgeschichtlicher Kunst. Mit 80 Tafeln. Danzig 1905.

Das Westpreußische Provinzial-Museum in Danzig blickt in diesem Jahre auf eine fünfundzwanzigjährige ersprießliche Tätigkeit zurück. Aus diesem Anlaß hat der Direktor desselben, Professor Dr. H. Conwentz, welcher am 4. Januar 1880 auf diesen Posten aus Breslau berufen wurde, einen zusammenfassenden Bericht über die Entstehung, Verwaltung und Tätigkeit des Museums gegeben, der durch seine Form, Inhalt und Ausstattung einen äußerst würdigen Eindruck macht.

In dieser Festschrift sind außer der Entstehung und Verwaltung der Sammlungen diese selbst und

besonders die Maßnahmen zur Landesdurchforschung geschildert, an deren Ausarbeitung und Durchführung der Verfasser der Festschrift erheblichen Anteil hat. Das Danziger Museum ist nicht nur eine Sammelstelle der in Westpreußen vorkommenden bemerkenswerten Naturkörper und Altsachen, sondern es hat vor allen Dingen durch Vorträge, Denkschriften, Bereisungen usw. die Aufgaben und Methoden in weitesten Kreisen bekannt gegeben, wie hier und da ersprießlich gesammelt werden könne, und hat dadurch geeignete Männer zur Mitarbeit gewonnen. Die Mitwirkung von Behörden, Beamten und Vereinen ist ganz planmäßig durch Aufstellung und Versendung bestimmter Fragen organisiert worden. Daraus ist dem Museum reiches Material zugeflossen und manches Naturdenkmal dem Untergang entrissen worden. Die Pflege der Naturdenkmäler hat in Westpreußen, dank der rührigen Tätigkeit des Herrn Prof. Conwentz, zuerst in nennenswerter Weise eingesetzt. Das von Prof. Conwentz für Westpreußen zuerst herausgegebene »Forstbotanische Merkbuch«, welches eine Inventarisierung aller Naturdenkmäler der Provinz enthält, um sie den Behörden und dem Publikum kenntlich zu machen, und ihre Erhaltung ans Herz zu legen, ist für alle anderen Provinzen vorbildlich geworden.

Die mit Abbildungen reich ausgestatteten Veröffentlichungen des Museums sollten auswärtigen Fachmännern Gelegenheit geben, sich in Kürze darüber zu unterrichten, welche einschlägigen Stücke für ihre speziellen Studien in Danzig zu finden sind. Auch das größere Publikum der Heimat wird dadurch auf die in den Sammlungen niedergelegten Objekte, deren Wert und Bedeutung aufmerksam gemacht und zur Zuwendung weiterer Beiträge veranlaßt. Die achtzig der Festschrift beigegebenen schönen Tafeln veranschaulichen die wichtigsten und interessantesten dieser Funde. F. Römer

## BEIM HERAUSGEBER SIND FOLGENDE BERICHTE UND KATALOGE, DEREN BESPRECHUNG VORBEHALTEN BLEIBT, EINGELAUFEN:

**Hoynck van Papendrecht, A.**, *Catalogus van het Museum van Outheden der gemeente Rotterdam.* Rotterdam, in 8°.

**L. Mariani e D. Vaglieri**, *Guida del Museo Nazionale Romano nelle Terme Diocleziani.* Terza edizione. 102 S. u. 8 Taf. 8°.

**P. Haverkorn van Rijsewijk**, *Catalogue abrégé des Tableaux et des Sculptures du Musée de Rotterdam nommé d'après le fondateur Musée Boijmans.* Seconde Edition 1905. 70 S.

*Kantonales Gewerbe-Museum Bern.* 36. Jahresbericht für das Jahr 1904. Buchdruckerei Büchler & Co. Bern 1905. 46 S., 2 Taf.

**Chicago, Field Columbian Museum.** *Annual Report of the Director to the Board of Trustees for the year 1903—1904.*

*Achtundzwanzigster Jahresbericht des Vereins für das Historische Museum zu Frankfurt a. M.* Frankfurt a. M. 1905. 52 S.

*Beretning om Kristiania Kunstindustrimuseums virksomhed i aaret 1904.* Med en Afhandling af *H. Dedekam:* Kinesik Porcellaen i Kristiania Kunstindustrimuseum. Kristiania, Det Mallingske Bogtrykkeri A./S. 1905. 48 S. u. 2 Taf. 8°.

*Rijks Ethnographisch Museum te Leiden.* Verslag van den Directeur over het tijdvak van 1. Oct. 1903 tot 30. Sept. 1904. Met twee bijlagen. s'Gravenhage 1905. 110 S.

**Norwich.** *The Report of the Castle Museum Committee to the Town Council.* City of Norwich. 1904.

*Annual Report of the Board of Regents of the Smithonian Institution* showing the operations, expenditores and condition of the Institution for the year ending June 30, 1903.

## III. ZEITSCHRIFTEN

**Boston,** *Museum of fine arts, Bulletins.*

3. Band No. 2 (April 1905) enthält: Ein griechischer Torso; Gemälde in dem japanischen Korridor; Millets »Schafscherer«; die Ausstellung neuer Erwerbungen der ägyptischen Abteilung; die Museumsschule auf der Ausstellung von St. Louis.

**Gasser, G.,** *Winke über Präparation und Aufstellung künstlicher Naturgruppen-Bilder in Museen.* In: Nerthus, Illustrierte Zeitschrift für volkstümliche Naturkunde. 6. Jahrg. Nr. 1, 2 und 3. Altona-Kiel, Januar 1904.

Verfasser tadelt die gleichmäßige, langweilige Aufstellung der schlecht und steif ausgestopften Tiere, wie sie in den älteren Museen früher üblich war und sich in wenigen heute noch vorfindet, und erläutert an einigen Beispielen und Abbildungen aus seinem eigenen Museum in Bozen, wie kleinere biologische Gruppen ausgeführt und dargestellt werden müssen. Gewiß ist die Kritik des Verfassers

berechtigt; wir müssen aber auch zur Ehre der Museen anführen, daß fast alle Museen, selbst in den kleinsten Städten, mit der alten Methode gebrochen haben und schon seit Jahren — nach Maßgabe der vorhandenen Geldmittel und Arbeitskräfte — bestrebt sind, in der vom Verfasser gewünschten Weise bei der Schaustellung von höheren und niederen Tieren modern zu sein.

Der Aufstellung größerer Gruppen mariner Tiere unter Flüssigkeit in aquarienartigen Behältern stellen sich unendliche Schwierigkeiten entgegen. Glaskasten aus einem Stück können von den Glashütten nur in verhältnismäßig kleinen Größen hergestellt werden. Für größere Gruppen müssen die Kasten nach Art der Aquarien aus mehreren Scheiben zusammengesetzt und an den Kanten verdichtet werden. Aber gegen Alkohol gibt es noch keinen Kitt, welcher auf die Dauer standhält! Dann sind solche Schaukästen auch sehr teuer und können nur von den großen Museen mit reichlicher Dotierung angeschafft werden. Die Eigenschaft des Formols, »kristallklar zu bleiben und die natürliche Färbung der Tiere zu erhalten«, läßt auch noch sehr zu wünschen übrig. F. Römer

**Marktanner-Turneretscher, G. von,** *Einige Bemerkungen über Museen und deren Aufgaben.* Sonderabdruck aus Nr. 22 der Grazer Tagespost. Graz 1905.

Anläßlich einer Diskussion im steiermärkischen Landtage über das altehrwürdige Joanneum in Graz präzisiert Verfasser in kurzer und klarer Weise die Aufgaben, welche einem derartigen Institut einer Landeshauptstadt zufallen und äußert seine Ansichten über naturhistorische Museen überhaupt. Wenn dieselben sich auch vollständig mit den Anschauungen decken, welche man in naturwissenschaftlichen Kreisen allgemein über die Einrichtung der Museen hat, so seien sie hier doch kurz wiederholt. Verfasser unterscheidet drei verschiedene Kategorien von Museen.

Die erste Gruppe — er nennt sie Reichsmuseen — umfaßt jene Museen, welche sich in den Reichshauptstädten befinden und welche die Aufgabe haben, eine möglichste Vollständigkeit in den Naturobjekten der ganzen Erde zu erzielen. In diesen Museen trennt man eine kleinere für das große Publikum bestimmte Schausammlung, welche die wichtigsten Repräsentanten in schöner, breiter Aufstellung mit verständlicher Etikettierung, Erklärung, Verbreitung usw. enthält, von der großen wissenschaftlichen Sammlung, welche magazinmäßig das ganze große Material zum Studium für den Fachmann und Interessenten aufstapelt. Zur Verwaltung gehört ein großer Stab von wissenschaftlichen Beamten, Präparatoren, Dienern und eine möglichst vollständige Bibliothek für jede einzelne Fachabteilung.

Zur zweiten Gruppe — er nennt sie Landesmuseen — gehören die Museen größerer Provinzhauptstädte. Diese haben in erster Linie die Naturobjekte der engeren Heimat möglichst vollständig zu sammeln, um ihre Kenntnis nicht nur den höheren Schulen des Ortes, sondern auch breiteren Schichten des Volkes zu vermitteln. In ihnen sollen aber auch z. B. von den ausländischen Tieren alle wichtigeren Familien und Gruppen durch gute Repräsentanten im ausgestopften Zustande wie im Skelett, sowie durch Präparate, welche den anatomischen Bau, die Entwickelung, die Lebensweise usw. veranschaulichen, vertreten sein. Die Schulsammlungen der Unterrichtsanstalten können mit ihren geringen Mitteln solche Museen niemals ersetzen. Wichtig ist für die Landesmuseen eine sorgfältig ausgewählte Handbibliothek mit den notwendigsten Sammelwerken und Handbüchern über die einzelnen Gruppen. An den Landesmuseen können neben einigen festangestellten wissenschaftlichen Beamten private Arbeitskräfte erfolgreich mitarbeiten. F. Römer

**The Museums Journal,** *the organ of the Museums Association.* Edited by E. Howarth, F. R. A. S., F. Z. S., Museum and Art Gallery, Sheffield. März 1905. Band 4, No. 9.

*Maclauchlan, John, Staatliche Unterstützung für Provinzialmuseen. Vortrag auf der Norwich Conference 1904.* Seit durch Parlamentsakte von 1845 den Gemeinden die Erhebung einer Halfpenny-Steuer zur Unterhaltung von Museen gestattet wurde, entstanden zwar zahlreiche derartige Neugründungen, führten aber auch nach Erhöhung dieser Steuer auf ein und anderthalb Penny in der Regel nur ein kümmerliches Dasein. Doch kann ein direkter staatlicher Zuschuß auf die Dauer keine Besserung bringen, weil er leicht zu Experimenten in der Verwaltung der Museen verleitet. Die Unterstützung soll vielmehr darin bestehen, daß die großen Museen, wie schon vorher das South Kensington-Museum, Leihausstellungen an die kleineren abgeben. Vor allem das British Museum und die National Gallery mögen seinem Beispiel in noch größerem Umfange folgen. Daneben sollen regelmäßige Besuche der Beamten der größeren Museen

bei den kleineren laufen, und ihr Rat soll vor allem bei der Verwendung der aus Schenkungen fließenden Mittel eingeholt werden. Im Jahre 1902 wurden 88 Sammlungen an Museen, 15 für besondere Ausstellungen, insgesamt von ca. 30000 Gegenständen, ausgeliehen, dazu kommen noch Leihgaben an 306 Kunst- und andere Schulen, für Vorträge usw. von ca. 18000 Gegenständen. — In der Diskussion wurde auf das vorbildliche Verhalten der Regierung der Vereinigten Staaten in diesen Fragen hingewiesen.

*Eine gälische Nationalbibliothek und ein gälisches Nationalmuseum.*

April 1905. Band 4, No. 10.

*Martin, R. F., Einige Bemerkungen über das Verhältnis zwischen Statue und Postament in der klassischen Zeit und in der Renaissance.* (Mit 3 Tafeln.)

*Quick, Richard, Das Bristoler Städtische Kunstmuseum.*

*Hutchinson, Jonathan,* LL. D., F. R. S., *Educational Museums as Schools.* (Auszug eines Vortrages, gehalten auf der Versammlung der Museums Association, Juli 1893.) Verf. empfiehlt die Einrichtung von Schulmuseen. Die Schule selbst liefert uns den Raum, einige einfache Kästen und Schautische. Die Gegenstände werden zu geringem Preis von einer Zentralniederlage gekauft, andere, sowie Bilder, Landkarten u. dergl. kursieren unter den verschiedenen Schulen. Nur die dauernd nötigen und die billigsten Stücke sind Eigentum der Schule. Während der Ferien dienen die Klassenzimmer als Museumsräume, während der Schulzeit sind die Gegenstände selbst eingepackt. Das Aufstellen und Einrichten besorgen die Schüler selbst, die auch für die Ausstattung der Vivarien sorgen. In 24 Stunden könnte eine derartige Ausstellung fertig sein. — Weiterhin regt Verf. eine Ausnützung der Schulgebäude (besonders der Feiertagsschulen) für Ausstellungszwecke an. Nicht nur für kleine Städte, sondern auch für große, deren ständige Museen meist überfüllt, würden derartige Veranstaltungen sehr segensreich wirken.

*Die Verwaltung von Nationalmuseen.* Aus Anlaß des Scheidens von Sir Purdon Clarke aus der Stellung eines Direktors der National Gallery regt M. H. Spielmann in einem Aufsatz des Burlington Magazine die Gründung eines Ministeriums der schönen Künste an. Unter seinen Funktionen bespricht er besonders die einer Art Baupolizei im Sinne höherer Geschmackskultur, wie diese in Frankreich der Conseil Général des Beaux-Arts ausübt, und die Einrichtung der britischen Sektion auf internationalen Ausstellungen, unter Hinweis auf derartige Organisationen in Frankreich und Deutschland. Die Gründung eines derartigen Ministeriums sei ohne unangemessene Verschiebung der schon bestehenden Verwaltungskörper möglich.

Mai 1905. Band 4, No. 11.

*Museums Association.* Programm der Jahresversammlung zu Worcester 11.—14. Juli 1905.

*Howarth, E., Aberdeen Art Gallery.* Diese Kunstsammlung, deren Neubau am 8. April eröffnet wurde, enthält eine einzigartige Sammlung von Bildnissen englischer Künstler.

*Patten, C.,* Eine Methode der Zurichtung anatomischer Präparate für Museumszwecke. (Auszug aus einem Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung der British Medical Association, Oxford, Juli 1904.)

*British Museum* (Naturgeschichte). Ein bedeutendes Geschenk.

*Howarth, E., Diebstähle in Museen.* Eine genaue Darstellung des Diebstahles der Napoleonischen Reliquien aus dem Museum zu Liverpool, 26. April 1905.

**Mexico.** *Annales del Museo Nacional de Mexico.* Secunda Epoca. Tom. I, 1—12; Tom II, 1, 2.

**Baumgärtner, G. A.,** *Das neue bayerische Armeemuseum.* Aus: Münchner Neueste Nachrichten, 1905, No. 121.

**Berlepsch-Valendas, H. E. von,** *Nordische Freiluft-Museen.* Aus: Kunstgewerbeblatt, 1905, Heft 6 f.

**Brunetti, E.,** *Über Etikettierung von Insekten.* Aus: Bull. dei Musei di Zoologia della R. Univ. di Torino, No. 386.

**Combes, P.,** *Les musées des sciences de l'Australie du sud.* Aus: Cosmos (Paris) 54, S. 207.

**E. D.,** *Pour nos musées de province.* Aus: Bull. de l'Art VII, No. 257.

**Frimmel, Th. v.,** *Bewirtschaftung von Kunstsammlungen.* Aus: Woche, No. 18, S. 759f.

**Hagelstange, Alfred,** *Nachrichten über Baudenkmäler sowie Kunst- und Kuriositätenkammern in einer handschriftlichen Reisebeschreibung von 1706.* Aus: Archiv für Kulturgeschichte, III. Band, 2. Heft, S. 196ff.

**H. B.**, *Der erste internationale Archäologenkongreß zu Athen.* Aus: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1905, 97, S. 164ff. (Nutzbarmachung der Museen, Museumsverband zur Abwehr der Fälschungen, Austausch von Abgüssen, Photographien, Dubletten.)

**Lange, Konrad von,** *Stuttgarter Bau- und Kunstsorgen.* Aus: Süddeutsche Monatshefte II, Heft 5, S. 416ff.

**Lowett, E.,** *A Folk Museum.* Aus: Reliquary and Illustrated Archaeologist, Mai 1905.

**Meyer, Bruno,** *Das Kaiser Friedrich-Museum.* Aus: Deutsche Kultur, 1, S. 99.

**Petermann, B. E.,** *Das neue Botanische Museum in Rom.* Aus: Neues Wiener Tageblatt, 1905, No. 79.

**Scheffler, Karl,** *Das Krefelder Museum.* Aus: Dekorative Kunst, VIII, Heft 8.

**Zell, Franz,** *Übersicht über die z. Z. bestehenden bayerischen Ortsmuseen,* welche Sammlungen auf dem Gebiete der Volkskunst und Volkskunde besitzen. (III. Fortsetzung.) Aus: Volkskunst und Volkskunde, 3, Heft 3, S. 25.

*Das Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik zu München.* Aus: Gäa, 41, S. 293,

*Der Antiquitätenhändler, die Museen und die Volkskunst.* Aus: Hohe Warte, I, 13. Heft, S. 233f.

*Gobelin-Technik.* Aus: Hohe Warte, I, 15. Heft.

*Opening of Dinosaur Hall of the American Museum of Natural History.* (Scientific American, 92, S. 118.)

## ÜBERSICHT ÜBER AUFSÄTZE AUS ALLGEMEIN NATURWISSENSCHAFTLICHEN, CHEMISCHEN, TECHNISCHEN UND VERWANDTEN ZEITSCHRIFTEN.

(In dieser Abteilung wird der ständig dafür tätige Referent kurz den Inhalt, bisweilen auch nur den Titel derjenigen Aufsätze angeben, welche für den Verwaltungsdienst der Museen Bemerkenswertes bieten. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei den Konservierungsarbeiten und der Tätigkeit des Chemikers an den Museen geschenkt werden.)

**Bach, Hermine.** *Über die Behandlung alter Fahnen.* — (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, III, 158.)

**Baudouin, M.** *Les menhirs satellites des mégalithes funéraires.* — (Bull. et mém. soc. d'anthrop. d. Paris, 5. sér. 2. t. S. 139.)

**Baudouin.** *Sur la conservation des os dans les tombes.*

Verf. empfiehlt experimentelle Untersuchung über die Erhaltung der Knochen. Tierische und menschliche Kadaver sollen etwa 10 Jahre in einem Versuchsfelde beobachtet werden. — (Bull. et mém. de la soc. d'anthropol. d. Paris, 5 sér. 2 t. S. 100.)

**Bersch, J.** *Praktische Anleitungen zur Wiederherstellung alter Kunstdrucke.*

Falls die Entfernung von Fettflecken nicht durch Benzin gelingt, soll man mit Soda- oder stark verdünnter Ätznatronlösung auswaschen. Die Stockflecke sollen durch Behandlung mit Wasserstoffsuperoxyd (die käufliche Lösung mit der doppelten Menge Wasser verdünnt), in hellem Lichte beseitigt werden. (Referent möchte doch bei der Anwendung von Ätznatron und Wasserstoffsuperoxyd größte Vorsicht empfehlen.) — (Neueste Erfind. u. Erfahr., 22, S. 17.)

**Berthelot, M.** *Nouvelles recherches sur les altérations séculaires des substances hydrocarbonées d'origine organique.*

Untersuchung des Inhalts dreier aus der Zeit der XVIII. Dynastie stammenden Gefäße. Die Substanz war in zwei Gefäßen mit Sand gemengt, im dritten klebriger und dicker. Sie verbrannte fast ohne Rückstand und lieferte bei dem Verseifungsversuch kein Glyzerin. Durch die Darstellung der Kalksalze ergab es sich, daß Oxystearin- und Oxyoleinsäure vorhanden war. Wahrscheinlich liegt eine Opfergabe vor, die aus mehreren natürlichen Produkten zusammengemengt war und zwar aus fettem Öl (ziemlich sicher Rizinusöl), Balsam, Blumen. — (Compt. rend. 140, S. 178.)

**Berthelot, M.** *Quelques métaux trouvés dans les fouilles archéologiques en Égypte.*

Dünne, zum größten Teil in basisches Kupferchlorid umgewandelte Blättchen, welche aus dem Ende der zweiten oder Anfang der dritten Dynastie stammen, ergeben bei der Analyse 56,7 Teile Kupfer und 2,0 Teile Zinn nebst Spuren von Zink. — Ein von Sakkara stammender altägyptischer Kupferstab ergab in zwei Analysen

87,44 Kupfer und 87,52 Kupfer
11,47 Zinn „ 11,47 Zinn

ferner Spuren von Blei, sowie Sauerstoff, Wasserstoff usw. — (Compt. rend. 140, S. 183.)

**Berthelot, M.** *Remarques sur la nécessité d'étudier les variations de dimensions et de volume des organes et parties des êtres vivants, ou ayant vécu, dans les études anthropologiques et paléontologiques.*

Veranlaßt durch seine (8 sér. 2, S. 145 ff. veröffentlichten) Versuche über das Austrocknen von Pflanzen, weist Verf. auf die Wichtigkeit solcher Untersuchungen hin und empfiehlt, sie auf andere Gebiete auszudehnen, wie Veränderungen der Skelette von Tieren und Menschen durch Austrocknung, Fäulnis, Oxydation, Gärung, Einwirkung des Wassers, Mumifizierung, Entfettung, Einführung antiseptischer Flüssigkeiten usw. — (Annales d. chim. et phys. 8 sér. 4, S. 552.)

**Capitan, L.** *Étude pétrographique des matières employés pour la fabrication des vases en pierre préhistoriques égyptiens.*

Enthält die Ergebnisse der von Cayaux ausgeführten Untersuchungen der Dünnschliffe von 15 verschiedenen Steinen. Danach bestehen die Vasen hauptsächlich aus Syenit, Diorit, Gabbro, Epidiorit, Granit, Pegmatit, Porphyrit, Leptynit und Serpentin. — (Rev, de l'école d'anthropologie, 15, S. 96.)

**Desvergnes, L.** *Untersuchung eines aus dem Jahre 1627 stammenden Schießpulvers.*

Das in einer ziemlich unversehrten Bombe befindliche Schießpulver bestand nach Abzug des aus der eisernen Bombe herrührenden Eisenoxyds aus 38,5% Salpeter, 23,5% Schwefel und 38% Kohle. Ein Teil des Salpeters scheint bei dem langen Lagern im Erdboden herausgelöst zu sein. — (Chem. Zentralblatt, 76, S. 1288, nach Ann. chim. anal. appliq. 10, S. 102.)

**Diergart, P.** *Über die Gründe der bisherigen synthetisch-technischen Mißerfolge in der Terra sigillata-Forschung.*

Verf. verlangt die Mitarbeit weiterer Kreise, der Historiker, Prähistoriker, Archäologen, Linquisten, Geologen, Ethnologen usw., da die Analysen allein die Frage nicht werden entscheiden können. — (Chemiker-Zeitung, 29, S. 122.)

**Erben, Wilhelm.** *Über die Behandlung alter Fahnen und Standarten.* — (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, III, 214.)

**E. S.** *Die Wiederherstellung der Rethelschen Fresken im Krönungssaale des Rathauses in Aachen.*

Der besonders den Zustand der Fresken vor ihrer Wiederherstellung schildernde Artikel gibt über die Technik der Ausbesserung leider nichts Positives an. Es wäre wünschenswert, näheres über die Lösung zu erfahren, »die die Eigenschaft hat, tief in den Mörtel einzudringen, so daß eine neue Verbindung der Farbe mit dem Untergrund hergestellt wird und (die) der Farbe neue dauernde Bindung an Stelle des verwesten Bindemittels zuführt«, ohne daß dabei »weder der Ton noch der Charakter des Bildes verändert wird«. (Denkmalpflege, 7, S. 37.)

**Furrer, A.** *Die Grabhügel von Obergösgen. (Konservierung.)*

Statt der schwer zu modellierenden und langsam trocknenden Steinpappe wurde eine Mischung von schnell und langsam ziehendem Zement (Grénoble und Portland) zur Ergänzung beschädigter Tongefäße benutzt. Defekte Bronzen wurden mit Dammarharzlösung wiederholt behandelt, brüchige Gegenstände, wir Pechkohlenringe, Knochen und Scherben mit Leimlösung getränkt. — (Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde. Zürich 1905, S. 84.)

**Hezner, L.** *Über einige in schweizerischen Pfahlbauten gefundene Steinwerkzeuge.*

Enthält u. a. die Untersuchungsergebnisse der Dünnschliffe einiger Steinwerkzeuge, sowie die chemische Analyse eines Steinbeilchens von Schaffis, wodurch dessen Übereinstimmung mit am Neuenburger See gefundenen Geschieben erwiesen wird. — (Neues Jahrb. f. Min. Geol. u. Paläont. Beilageband 20, S. 133.)

**Hildebrand, O.** *Petrographische Untersuchung einiger Steinwerkzeuge aus Westpreußen.*

Die Untersuchung der Dünnschliffe von 15 verschiedenen, typischen Steinwerkzeugen hat ergeben, daß als Hauptmaterial Hornblendegesteine und Diabase dienten, welche wahrscheinlich auf dem natürlichen Wege im Gletscherstrom aus dem südlichen und mittleren Finnland und dem nordöstlichen Schweden nach dem deutschen Ostseegebiet gelangt sind. — (Schriften d. naturf. Ges. Danzig. Neue Folge 11, S. 40.)

**Kalkowsky, E.** *Die Markasit-Patina der Pfahlbau-Nephrite.*

Die dunkle Patina von Schweizer Pfahlbau-Nephriten, besonders von solchen aus dem Neuenburger-, Bieler- und Bodensee, ist durch Imprägnation mit Markasit entstanden, was hauptsächlich durch Dünnschliffbeobachtung nachgewiesen wird. Nur bei Pfahlbau-Nephriten und zwar nur bei einem Teil derselben kommt diese Patina vor. — (Sitzungsber. u. Abhandl. d. naturw. Ges. Isis, Dresden, Jahrgang 1904 (erschienen 1905) S. 52.)

**Krüger, Fritz.** *Über Kleben und Klebstoffe.*

Die Hauptabschnitte der Arbeit heißen: Theorie des Klebens; der Leim (Leder-, Knochen-, Fischleim); flüssiger Leim; Kaseinleim, Pflanzenleim; arabisches Gummi; Stärke; Dextrin (Ekmangummi). Außer der Herstellung und Verwendung der verschiedenen Klebemittel werden auch die Untersuchungsmethoden beschrieben. Für Museumszwecke ist vielleicht das folgende bemerkenswert: Zur Desinfektion von neutralen flüssigen Leimlösungen wird außer Karbol- und Salizylsäure Kampfer empfohlen, der in einem kleinen Stück zugegeben wird. Formalin darf nicht verwendet werden, da es mit dem Leim eine unlösliche Verbindung eingeht. Zum Schluß wird für die Aufbewahrung flüssiger Klebemittel eine Gummiflasche von Mohlau-Düsseldorf empfohlen, die den Gebrauch eines Pinsels erübrigt. Der Verschluß besteht aus einer mit Schlitzventil versehenen Kautschukkappe; er soll gut, sparsam und sauber arbeiten. — (Verh. d. Ver. z. Bef. d. Gewerbefleißes, 1905, S. 131.)

**Lockyer, N.** *Notes on stonehenge.*

Der Inhalt des mit guten Abbildungen versehenen Artikels geht aus den folgenden Abteilungsüberschriften hervor: 1. Conditions and traditions (71, S. 297). 2. Archaeological observations at stonehenge (S. 345). 3. und 4. The earliest circles (S. 367 und 391). 5. On the star observation made in British stone circles (S. 535). 6. On the solar observations made in British stone circles (72, S. 32). (Nature.)

**Manouvrier, L.** *Incisions, cautérisations et trepanations craniennes de l'époque néolithique.* — (Bull. et mémoires. d. t. soc. d'anthropol. d. Paris, Ser. 5, T. 5, p. 67.)

**Marre, F.** *La fabrication des laques d'or au Japon.*

Nach einigen historischen Notizen wird die Bereitungsweise der zwei Goldlackarten ausführlich geschildert. (Revue gén. d. chim. pure et appliq. 8, S. 103.)

**Luthmer, F.** *Die Behandlung von Goldschmiedarbeiten in der Denkmalpflege.*

Als beste und ganz gefahrlose Reinigung von blank zu haltenden Silbersachen und vergoldeten Silbergeräten wird die Behandlung mit weißer Kernseife mittels einer mäßig harten Borstenbürste, für tiefer liegende Wellen mittels eines Pinsels empfohlen. Im übrigen werden die Ergänzungen der Edelmetallarbeiten behandelt. — (Denkmalpflege, 7, S. 41.)

**Ostwald, W.** *Ikonoskopische Studien. I. Mikroskopischer Nachweis der einfachen Bindemittel.*

Von den vier im allgemeinen bei jedem Bild zu unterscheidenden Hauptschichten, Bildträger, Malgrund, Bildschicht und Schutzschicht, ist die erste, der Bildträger, fast immer schon durch den bloßen Anblick, und auch die letzte, die Schutzschicht (Glas, Mastix- oder Dammarharz, Schellack, Sandarak, neuerdings auch Zapon) verhältnismäßig leicht zu erkennen. Für die Bestimmung der Art der beiden Mittelschichten empfiehlt der Verfasser die Herstellung von Querschnitten und ihre mikroskopische Beobachtung bei 50- bis 100facher Vergrößerung. Die Präparate werden, in Kork gebettet, durch Schneiden mittels eines Handmikrotoms in einer Stärke von $^1/_{10}$ mm hergestellt. Zur Erkennung, ob trockenes Öl (Lein-, Mohn- oder Nußöl) vorliegt, wird die Fähigkeit der Öle angegeben, aus dünnen wässrigen Lösungen von Methylviolett (auch Methylenblau und Malachgrün sind geeignet) den Farbstoff aufzuspeichern und auch beim Abwaschen nicht wieder abzugeben, während Harze, Leim und andere stickstoffhaltige Bindemittel, sowie auch Lein-, Hanf- und Baumwollfasern ungefärbt bleiben. Von den für Wasserfarben verwendeten Bindemitteln ist Gummi durch seine Löslichkeit in kaltem Wasser ausgezeichnet, auch bleibt es farblos mit den folgenden Farbstoffen, die Leim, Gelatine, Eiweiß und Kasëin färben: Säuregrün mit Zusatz von etwas Salzsäure und Jodeosin, als Ammoniaksalz gelöst. Die Unterscheidung dieser einzelnen stickstoffhaltigen Bindemittel scheint sich nicht durch Farbstoffe erreichen zu lassen; doch ist sie auf Grund der Löslichkeitsverhältnisse in kaltem und warmem, in sauer und in basisch reagierendem Wasser leicht möglich. In bezug auf die Einzelheiten dieser Erkennungsmethoden kann hier nur auf die Originalarbeit ver-

wiesen werden, es sei nur noch erwähnt, daß z. B. noch der Nachweis von $^1/_{100000}$ Milligramm Eiweiß gelingt. Zum Schluß wird seitens des Verfassers noch das Studium der Beschaffenheit der Temperabindemittel in Aussicht gestellt, sowie kurz angedeutet, welche Bedeutung solche Methoden nicht nur für die Erkenntnis der Maltechnik der verschiedenen Zeiten, sondern auch für die Ermittelung rationeller Grundlagen für die Erhaltung der Kunstwerke haben. — (Sitzungsber. d. Berl. Akad. der Wissensch. 1905. S. 167.)

**Quincke, G.** *Zur babylonischen Becherwahrsagung.*

Die Farben dünner Blättchen, Interferenzerscheinung, welche bei der Ausbreitung von Öl auf Wasser entstehen, werden besprochen. — (Ztschr. f. Assyriologie, 18, S. 223),

**Reh.** *Vom Ausstopfen der Tiere.*

Kurze populäre Abhandlung über die Herstellung einer Hirschgruppe, welche sich im Newyorker Museum of natural history befindet. — (Umschau, 9, S. 186.)

**Rubensohn, O.** *Aus griechisch-römischen Häusern des Fayum.*

Auf Seite 16—18 und 20 befinden sich einige technische Angaben über drei Holztafelbilder. — (Jahrb. d. Kais. archäol. Inst. 20, S. 1.)

**Rupe, H.** *Notiz über die chemische Untersuchung prähistorischer Gräberfunde von Castaneda (Süd-Graubünden).*

Analysen einer Armspange (1) und eines Bronzeeimers (2), die aus einer etruskischen Werkstatt stammen sollen, ferner Analysen einer stark verrosteten Messerklinge (3 u. 4) und eines in dem Bronzeeimer enthaltenen Eisendrahtes (5). Die Abwesenheit von Mangan und der so sehr geringe Schwefelgehalt machen es wahrscheinlich, daß das Eisen aus Eisenerz von Elba stammt, von dem einige Analysen zum Vergleiche angeführt werden. Der Phosphorgehalt, der sich in den Erzen von Elba nicht findet, findet seine Erklärung in der Darstellung des Eisens mittels Holzkohle.

| | 1 | 2 |
|---|---|---|
| Kupfer | 96,37 % | 80,2 % |
| Zinn | 1,65 % | 14,7 % |
| Blei | 1,65 % | 1,1 % |
| Eisen | 0,19 % | 1,2 % |
| Kohle | Spur | — |
| Tonerde | „ | — |
| Schwefel | — | 0,8 % |
| Aluminium | — | 1,3 % |
| Kohle u. Schwefelsäure | — | 0,3 % |
| | 99,86 % | 99,6 % |

| 3 (im Kern) | | 4 (in der Rostschicht wurden gefunden) | |
|---|---|---|---|
| Eisenoxyd | 97 % | Stickstoff | 0,02 % |
| Eisen u. Eisenoxydul | 3 % | Phosphor | 0,0184 % |

| 5 | |
|---|---|
| Kohlenstoff | 0,14 —0,18 % |
| Silicium | 0,005—0,08 % |
| Schwefel | Spur —0,012 % |
| Phosphor | 0,057 % |
| Stickstoff | 0,008 % |

(Verh. d. Naturforsch. Ges. in Basel, 18, Heft 1.)

**Ubisch, Edgar von.** *Alte Fahnen und ihre Erhaltung.* (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, III, 255.)

**Wiesner, J.** *Ein neuer Beitrag zur Geschichte des Papiers.*

Durch die Untersuchung von drei Handschriften ostturkestanischen und einer tibetanischen Ursprungs wird die schon früher vom Verf. ausgesprochene Ansicht bestätigt, daß die der arabischen Papiererzeugung vorhergegangene chinesische mit der Bearbeitung roher Baste dikotyler Pflanzen begann. Etwas später wurde zerstampfte Hadernmasse zugesetzt und bald darauf folgte das Mazerationsverfahren. Zur Leimung wurde nach einigen Versuchen mit Gips und Gelatine zuerst rohe Stärke, dann ein Gemenge von Stärke und Kleister und später nur Kleister benutzt. — (Sitzungsber. d. phil. hist. Klasse d. Akad. d. Wiss. Wien, Bd. 148 (1904) VI.)

**Witt, Otto N.** *Über Patina.*

In der »Rundschau« von fünf Heften der Zeitschrift »Prometheus« verbreitet sich der Verfasser ausführlich über Patina, unter der man heute versteht »die Gesamtheit der unbedeutenden, aber im Laufe der Jahre sich summierenden Veränderungen, welche die Oberfläche von Werken der Kunst und des Kunstgewerbes allmählich erleiden«. Die Patinierung kann sowohl durch mechanische als auch durch chemische Einwirkung geschehen, meistens folgt die zweite der ersteren, aber am häufigsten greifen beide Vorgänge unlösbar ineinander. Die Ursache der mechanischen Veränderungen ist der Staub unserer Atmosphäre, einerlei, ob die Gegen-

stände offen an der Luft stehen oder sich in einem Schrank oder Schubkasten befinden; das Abwischen mit weichen Tüchern, mit der Bürste, mit dem Pinsel oder das Anfassen mit der Hand, alles hinterläßt Spuren nur durch die Härte des überall gegenwärtigen quarzhaltigen Staubes. Als Beispiele werden die matte Farbe der trojanischen Goldsachen, das Fehlen der rechten Backe der marmornen Brunnenfigur zu Pompeji und die Abscheuerung der Zehen bei der bronzenen Petrusstatue in der Peterskirche angeführt. Das Material manchen Kunstwerks ist auch von vornherein nicht glatt. Bei gegossenen Metallen wird die rauhe Gießhaut zwar entfernt, aber das Abbeizen und selbst das Ziselieren und die Bearbeitung mit dem Polierstahl beseitigten nur selten völlig die Porösität der Oberfläche. Auch scheinbar glatte Erzeugnisse wie Glas und glasierte Tonsachen besitzen oft nur dem bewaffneten Auge erkennbare Haarrisse, veranlaßt durch gewisse Differenzen in ihrer Zusammensetzung. Ähnlich verhält sich Elfenbein; hier entstehen die feinen Sprünge, weil sich der Knorpel, die Grundmasse des Elfenbeins, im Laufe der Zeit immer mehr und mehr zusammenzieht; da diese Schwindung durch die Einwirkung der Luft an der Oberfläche stattfindet und die tieferliegenden Schichten sie nicht mitmachen können, so muß sich die entstehende Spannung durch die Bildung der Risse auslösen. Durch das Rauhwerden der Gegenstände ändert sich ihr Aussehen, das Licht wird nicht mehr spiegelnd zurückgeworfen, sondern nach allen Richtungen hin zerstreut. Bei wirklicher Porösität wird auch die Farbe des Kunstwerks beeinflußt. Dadurch, daß die mit Luft gefüllten Poren das Licht total reflektieren, entsteht, je nachdem man die Gegenstände im auffallenden oder im durchfallenden Lichte betrachtet, ein Verblassen oder Nachdunkeln, ebenso wie der Schaum der Meereswogen in der Aufsicht weiß ist, während dem Badenden, der in einer schaumigen Welle untertaucht, die Schaumbläschen in der Durchsicht schwarz erscheinen. Kunstwerke mit undurchsichtiger Oberfläche, von denen das Licht nur reflektiert wird, müssen daher mit der Zeit verblassen. So werden Fresken, je älter sie sind, desto kreidiger. Bei Ölgemälden dringt das Licht in den stark lichtbrechenden Firnis, der die Zwischenräume der pulverigen Farben ausfüllt, es gelangt durch Brechung in das menschliche Auge zurück (dem Reflexlicht sucht man ja durch eine geeignete Stellung vor dem Bilde zu entgehen). Daher wirken die Haarrisse hier nicht wie bei den Fresken abblassend, sondern nachdunkelnd. Durch Überhandnahme der Haarrisse und Poren kann aber auch die verschönernde, nachdunkelnde Wirkung verloren gehen und zuletzt eine Schließung erforderlich sein, wie sie durch das Pettenkofersche Regenerationsverfahren erreicht wird.

Die Poren und Haarrisse wirken aber auch als Staubfallen für den überall schwebenden feinen Staub, der nicht wie der grobe, sich rasch aus der Luft absetzende, abwischbar ist. Außer der durch ihn veranlaßten »Verräucherung« ist der Staub aber auch der Vermittler der chemischen Veränderungen und zwar durch seinen Gehalt an fein verteiltem, aus den Feuerungsanlagen stammenden Kohlenstoff. Der amorphe Kohlenstoff hat die Fähigkeit, Gase in größerer Menge zu absorbieren, er ist eine »Art chemischer Reagentienkammer.« Da es sich bei den unendlich feinen Staubteilchen aber doch nur um sehr kleine Mengen der verschiedenen Substanzen handelt, welche auf die Materialien der Kunstwerke einwirken können, so sind denn auch diese Wirkungen dementsprechend äußerst geringe und daher auch bisher noch größtenteils unerforscht. Verfasser bespricht dann eingehend das Rosten des Eisens und die Patinabildung bei Kupfer und Bronze. Besonders bei dem letzten Vorgang hält er die Mitwirkung des Chlors, herrührend aus dem Chlormagnesium des Meerwassers, für wesentlich und bezieht sich dabei auf die rasche und lebhafte Patinierung der Kupferdächer und Bronzefiguren in Seestädten, sowie darauf, daß die Funde patinierter antiker Bronzen alle aus Küstenländern, Ägypten, Griechenland, Italien stammen. Im Inlande, wo durch das Verbrennen der schwefelhaltigen Kohle Schwefelsäure in die Atmosphäre gelangt, bildet sich zuerst schwefelsaures Kupfer, das mit dem Metall nicht weiter in Wechselwirkung tritt, wie es die Chlorverbindungen des Kupfers tun, und das daher auch leicht durch den Regen abgespült wird. Daß das Bronzedenkmal des großen Kurfürsten auf der Langen Brücke in Berlin früher gut patiniert war und es jetzt nicht mehr ist, hat ebenfalls seinen Grund im jetzigen Brennmaterial der Großstadt, durch welches gewaltige Mengen Schwefelsäure in die Atmosphäre gelangen, während die Verbrennungsgase des früher benutzten Holzes frei davon waren. Indem die Schwefelsäure das Kupfer anätzt, wird die Oberfläche der Bronze rauh und geeignet zur Staubaufnahme; daher das schwärzliche Aussehen dieser und anderer Bronzen der Großstädte.

Der letzte Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, ob vielleicht durch geeignete Metallmischungen (Silber-, Aluminium-, Phosphorzusatz)

nicht bessere Bedingungen für Kunstwerke, welche in schwefelsäurehaltiger Atmosphäre stehen sollen, geschaffen werden könnte, sowie mit der Herstellung künstlicher Patina durch chemische Einwirkung und der sog. Feuerpatina durch Erhitzen. (Prometheus 16, S. 300.)

*The brontosaur. How a giant prehistoric animal was discovered, transported and restored.* — (Scientific American, 92, S. 42.)

*Untersuchungen alter Mörtel.*

Kurze Bemerkung in dem Bericht über die Tätigkeit der Kgl. techn. Versuchsanstalten im Etatsjahr 1903, daß die von Ausgrabungen auf der griechischen Insel Thera herrührenden alten Mörtel dieselbe Zusammensetzung wie jetzige Mörtel zeigen. — (Mitt. a. d. Kgl. Materialprüfungsamt, 1904, S. 164.)

# FRAGEN UND ANTWORTEN

**Frage 3:** Das »Krankwerden« und schließlich völlige Zersetzen der Gläser durch den Einfluß von Luft und Licht ist eine jetzt allgemein bekannte Tatsache. Es liegt die Vermutung nahe, daß auch die Emailfarben und Glasuren der Porzellane, unter den ersteren namentlich die meist pastos aufliegenden der Porzellane Ostasiens, ähnlichen Schädigungen ausgesetzt und darum in gleicher Weise wie die Gläser vor ihnen zu bewahren sind. Sind in dieser Beziehung schon irgendwo Untersuchungen angestellt und Beobachtungen gemacht worden, die schon als etwas Tatsächliches betrachtet werden können?

P. S.

**Frage 4:** Wie werden Saiteninstrumente am besten aufgestellt? Soll man sie legen oder mittelst Stützen stellen? Oder empfiehlt es sich, sie, wie im Germanischen Nationalmuseum, frei an Drähten aufzuhängen? Wie bewahrt man am besten das Holz vorm Reißen, wie erhält man die Stimmung und Spannung der Saiten?

# ADRESSEN DER MITARBEITER

Auf Wunsch eines ausländischen Kollegen werden am Schluß jedes Heftes die Adressen der Mitarbeiter zusammengestellt. Mitteilungen, die auf Beiträge Bezug nehmen, welche mit einer Chiffre gezeichnet sind, ist der Herausgeber bereit zu vermitteln.

*Grosse*, Dr. *Ernst*, außerord. Universitäts-Professor, Direktor der städtischen Kunstsammlungen in Freiburg i. B., Mozartstr. 5.

*Pauli*, Dr. *Gustav*, Direktor der Kunsthalle in Bremen.

*von Schubert-Soldern*, Dr. *Fortunat*, Direktor der Kupferstichsammlung Friedrich August II. in Dresden-A., Franklinstr. 15.

*Dedekam*, *Hans*, Bibliothekar und Assistent am Kunstindustrimuseum in Kristiania.

*Bather*, *F. A.*, M. A., D. Sc., Assistant-Keeper of the Geological Department, British Museum (Natural History), Cromwell Road, London SW.

*Römer*, Dr. *F.*, Kustos des Museums der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft in Frankfurt a. M.

# EIN DEUTSCHES MUSEUM FÜR ASIATISCHE KUNST

VON

W. v. SEIDLITZ[1])

Mit jedem Jahrhundert erweitert sich der Kreis der Aufgaben, die den Museen gestellt sind. Während das 18. Jahrhundert von Kunstsammlungen nur die Antiken-Kabinette, die Gemäldegalerien und die Kunstkammern kannte, traten mit dem 19. Jahrhundert die ägyptischen, assyrischen, babylonischen Sammlungen hinzu und wurde die bis dahin verachtete mittelalterliche Kunst in das Bereich des Sammelns gezogen. Nachdem in den letzten Jahrzehnten auch die Erzeugnisse der eigentlichen asiatischen Kunst, der ostasiatischen, der südasiatischen, der islamitischen, in nennenswertem Umfang in die Sammlungen von Privaten wie in öffentliche Museen (ethnographische und kunstgewerbliche) Eingang gefunden haben, erweist es sich als eine Aufgabe der Staatssammlungen, nunmehr im 20. Jahrhundert für dieses neue, in sich geschlossene Gebiet die geeignete selbständige Unterkunft zu beschaffen.

Es handelt sich dabei um diejenige Kunst Asiens, welche unabhängig von dem Kulturkreis der Mittelmeervölker emporgeblüht ist, also um die Kunst Chinas mit ihren Nebengebieten Tibet und Korea; um die japanische; die indische Kunst mit der hinterindischen und indonesischen als Nebengebieten; und endlich die weitverzweigte Kunst des Islam, welche die Kulturgebiete des Altertums bis nach Spanien einerseits, anderseits bis nach Indien und nördlich bis Samarkand überzieht. Daß dabei solche Grenzgebiete wie die koptische Kunst in dem nach-

[1]) Der vorstehende, im Februar 1903 als Manuskript gedruckte und nur an eine kleine Zahl von näher Beteiligten versandte Aufsatz gelangt hier, bis auf die Anbringung weniger Verbesserungen und die Streichung des Schlusses, unverändert zum Abdruck, um diese Ausführungen, auf die in der letzten Zeit bei Besprechung der ähnlichen und hoffentlich von Erfolg gekrönten Bestrebungen Bodes in Berlin bereits mehrfach von der Presse hingewiesen worden ist, auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Der Schluß des Aufsatzes, der sich auf die Errichtung eines Reichsmuseums für asiatische Kunst in Berlin bezog, ist hier gestrichen worden, weil sich dem Verfasser in der Folgezeit die Überzeugung aufgedrängt hat, daß die für die Verwirklichung einer solchen Absicht erforderlichen Bedingungen nicht vorhanden seien. Es bleibt ihm nur die Hoffnung übrig, daß unterdessen die Notwendigkeit, in der angegebenen Weise und zwar rasch vorzugehen, klar genug erkannt worden ist, um wenigstens an einzelnen Stellen Deutschlands den Ausbau von Sammlungen für asiatische Kunst zu ermöglichen, bevor es dafür zu spät geworden sein sollte. Grundbedingung für die richtige Anlage und die gedeihliche Anlage solcher Sammlungen muß freilich sein, daß sie einer selbständigen künstlerischen Leitung unterstellt und nicht mit den auf ganz andere Ziele gerichteten ethnographischen oder kunstgewerblichen Museen verknüpft werden.

christlichen Ägypten, die persische Kunst der Arsaciden und Sassaniden, die Gandharakunst an der Nordwestgrenze Indiens strittig bleiben, läßt sich hier ebensowenig wie sonst in der Geschichte vermeiden. Als durch die Kunst des ausgehenden Altertums beeinflußt, dürfen die Erzeugnisse dieser auf einer Grenzscheide der Zeitalter stehenden Kunst in den bisherigen Altertumssammlungen nicht fehlen, aber als Zeugnisse einer beginnenden neuen Kultur möchte ihnen doch auch ein Platz in den zu begründenden Sammlungen für asiatische Kunst gebühren.[2]).

Noch ist überhaupt kein Staat zur Begründung eines solchen Museums für die gesamte asiatische Kunst geschritten; aber alle Zeichen deuten darauf, daß das Ausland nicht lange damit warten wird. Englands India-Museum bezieht sich freilich nur auf ein einzelnes Gebiet und wird so wenig nach künstlerischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten verwaltet, daß es noch kaum ins Gewicht fällt; die Ausstellung orientalischer Kunst, die 1885 und 86 im Burlington Fine Arts Club abgehalten wurde, zeigte aber, wie weit verbreitet bereits im Lande das Interesse für die asiatische Kunst ist. Die Frankssche Sammlung orientalischen Porzellans war schon früher durch Schenkung in den Besitz des Britischen Museums (Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography) gelangt; die ausgezeichnete Sammlung chinesischer Porzellane des Herrn Salting bildet einen der Glanzpunkte des Kensington-Museums; sie wie die Goodmansche Sammlung orientalischer und spanischer Majoliken und Gläser werden voraussichtlich diesem Museum einst zufallen. Einem der letzten Berichte des Britischen Museums ist übrigens zu entnehmen, daß sich dort bereits eine Gesellschaft unter dem Namen der »Friends of the British Museum« gebildet hat, die dem Museum im Jahre 1902 so kostbare Schenkungen wie eine mit Gold und Silber eingelegte Mossul-Schale aus der von Major Myers hinterlassenen Sammlung und eine hervorragende frühchristliche glasierte Schale zugeführt hat. (Unterdessen ist die an das India-Museum angehängte orientalische Sammlung neu geordnet worden und bildet bereits einen vielversprechenden Anfang.)

Gefährlicher noch kann Paris werden, wo die asiatische Kunst bereits von den sechziger Jahren ab, somit früher als anderswo, gewürdigt worden ist und seitdem in immer steigendem Maße Pflege gefunden hat. Zu dem Musée Guimet, welches sich ganz auf Asien beschränkt, aber doch wesentlich auf religionswissenschaftlicher Grundlage aufgebaut ist, und dem Trocadero-Museum, das die Ujfalvyschen Sammlungen aus Turan enthält, ist seit einigen Jahren das Musée

[2]) Über diese wichtige Frage sind namentlich die Veröffentlichungen der österreichischen Forscher einzusehen: Wickhoff in der von Hartel und ihm herausgegebenen »Wiener Genesis«; Riegl: Die spätrömische Kunstindustrie, Wien 1901; Strzygowkis Artikel »Hellas in des Orients Umarmung« (Beil. z. Allg. Zeitung 1902 Nr. 40 und 41), und Riegls Entgegnung darauf »Spätrömisch oder orientalisch« (ebendort Nr. 93 und 94).

de l'extrême Orient, wenn auch zunächst nur als Anhang zur Grandidierschen Sammlung chinesischer Porzellane aufgestellt, getreten. Doch kommt hier auch die mittelalterliche Abteilung des Louvre-Museums sehr in Betracht, wofür im Jahre 1901 u. a. aufgewendet wurden: 15000 Franken für eine persische Fayence-vase und 3223 für in Persien gefundene Goldsachen. Kaufte das Museum auf der Hayashischen Versteigerung Ende Januar 1902 auch nur für 9205 Franken japanische Gegenstände, so bedeutete das als ein Anfang schon immerhin viel. In Paris wäre in dieser Richtung auch nicht so tatkräftig vorgegangen worden, wenn nicht die erst seit wenig Jahren bestehende, aber jetzt bereits über 2000 Mitglieder zählende Gesellschaft der »Amis du Louvre« in besonderer Einsicht und Voraussicht gerade die Richtung auf asiatische Kunst förderte. Dieser Gesellschaft gehören wohl alle namhaften Sammler an, darunter Pfadfinder wie Gillot († 1904) und Koechlin; ist die Zahl der Geschenke und die Summe der Aufwendungen jetzt auch noch nicht besonders in die Augen fallend (von 1903 ab standen freilich jährlich bereits über 30000 Franken für sämtliche Abteilungen des Louvre zur Verfügung), so wiegt der Umstand doch schwer, daß einzelne dieser Privatsammlungen mit der ausdrücklichen Absicht gebildet und vervollständigt werden, sie einst dem Louvre zu schenken.

Nicht minder regt man sich in Amerika. Dort besitzt das Bostoner Museum bereits die reichste Sammlung der Welt an japanischen Malereien und Holzschnitten, sowie die ausnehmend belehrende von Prof. Morse gebildete Sammlung japanischer und koreanischer Töpfereien. Die Bushellsche Sammlung chinesischer Porzellane ist durch die Prachtpublikation, die ihr Besitzer veranstaltete, allgemein bekannt geworden. Kürzlich noch hat Pierpont Morgan die vom Bankdirektor James A. Garland gebildete Sammlung chinesischen Porzellans, die einen Wert von mehreren Millionen Mark darstellt und als die schönste der Welt gilt, erworben, um sie dem Metropolitan Museum of Art in New-York leihweise zu überlassen.

In Österreich ist infolge der Handelsbeziehungen von jeher das Interesse auf den Orient gerichtet gewesen. Durch die Wiener Teppichausstellung von 1892 ist es noch verstärkt worden, und durch die vom Handelsmuseum herausgegebene Österreichische Monatsschrift für den Orient wird es wach erhalten. Das dortige Orientalische Museum, das auf künstlerischer Grundlage aufgebaut ist, hat seine Stärke auf den Gebieten Ostasiens und Indiens.

Gegenüber diesem Zustand in den anderen Ländern ist es nun in Deutschland insofern nicht schlecht bestellt, als wir nicht nur eine Reihe erleuchteter Privatsammler, sondern sogar eine öffentliche Sammlung besitzen, die durchaus mit an der Spitze der Bewegung steht, nämlich das von Brinckmann geleitete Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, das namentlich seit länger als einem Jahrzehnt den Ausbau seiner japanischen Sammlung mit Bewußtsein

und Nachdruck fördert. Welche Schätze Prof. Oeder in Düsseldorf zu vereinigen gewußt hat, ist seit der Düsseldorfer Ausstellung allgemein bekannt geworden. Die wunderbare Sammlung altkoreanischer Gefäße sowie altchinesischer Bronzen aber, welche Frau Dr. Meyer und ihrem Adoptivsohn Prof. Grosse in Freiburg i. B. gehört, ist bisher nur wenigen zugänglich gewesen. Seit kurzem beherbergt auch Berlin, wo schon früher Max Liebermann sich als glücklicher Sammler betätigt hatte, die gewählte Sammlung chinesischer Porzellane des Kolonialdirektors Dr. Stübel, und die herrlichen Stücke, die Dr. Sarre von seinen Reisen nach Persien heimgebracht hat.

Auf diesem Grunde ließe sich schon weiterbauen, wenn nur nicht, wie für Deutschland leider bezeichnend, das geistige Band fehlte. Die anderen Länder Europas besitzen, dank der Zentralisation ihrer Verwaltung, in den Museen der Hauptstadt sowie in einzelnen Gesellschaften mit künstlerischem Zweck Mittelpunkte für die geistigen Interessen, welche bei uns infolge des Charakters als Bundesstaat nur in eingeschränktem Sinne vorhanden sind. Besitzt eine solche Vielgliedrigkeit auch ihre besonderen Vorzüge, so muß ihr doch entgegengewirkt werden, soweit sie zu einer Zersplitterung der Kräfte führt und Deutschland hindert, seine Aufgaben zu erfüllen und seine Stellung im Weltganzen zu behaupten.

Schwerer noch als diese äußeren Hindernisse wiegt der Umstand, daß bei uns die große Masse der Gebildeten weniger als in anderen Ländern dafür vorbereitet ist, solche neue Aufgaben, wie die Pflege der asiatischen Kunst, mit jenem Nachdruck und jener Hingabe in die Hand zu nehmen, welche für eine erfolgreiche Durchführung der Sache nötig sind. Trotz des gerühmten deutschen Individualismus, d. h. des Mangels an Disziplin, ist unsere Denkweise im allgemeinen viel konventioneller als die der anderen Kulturvölker. Bedienen jene sich infolge eines altüberlieferten gesellschaftlichen Zwanges möglichst unpersönlicher Ausdrucksformen, so haben sie sich doch die Freiheit bewahrt, ihre Gedanken sich selbst zu bilden auf dem Wege persönlicher Lebenserfahrung; wir aber pflegen an den überkommenen Anschauungen so lange festzuhalten, bis erst einer, unter dem Beifall der Menge, sie über den Haufen wirft und durch andere ersetzt. So ging es mit Luther, Winckelmann, Kant, Darwin und Wagner. Neue Gesichtspunkte können daher bei uns gewöhnlich nur in gewaltsamer Weise zur Herrschaft gelangen.

Trotz alles Strebens nach Vervollkommnung der Technik, nach Entwicklung unserer Industrie, nach einer Ausdehnung unserer Weltmachtstellung sind wir als Volk in ästhetischer Beziehung über das eng begrenzte Winckelmannsche Ideal nicht hinausgekommen, und das Streben unseres Kaisers, die allgemeine Bildung — die nicht mit der Vorbildung für die einzelnen wissenschaftlichen Berufe zu verwechseln ist — auf eine breitere, den Erfordernissen des Lebens besser entsprechende Grundlage zu stellen, hat noch wenig Erfolg gehabt. Unter solchen Umständen entbehren die wenigen, welche von der Bedeutung der asiatischen

Kunst überzeugt sind, des Zusammenhanges mit weiteren Kreisen der Gebildeten. Diesem Mangel abzuhelfen muß ein Hauptstreben aller derjenigen werden, welche in der Pflege dieser Kunst eine der großen Aufgaben der Zukunft erblicken.

Daß diese Aufgabe bisher noch nicht öffentlich besprochen worden ist, daß überhaupt erst nachgewiesen werden muß, sie bestehe und zwar in erster Linie für Deutschland, zeigt, wie wenig wir dafür vorbereitet sind. Um so mehr aber gilt es, keine Zeit zu verlieren. Ist erst die Einsicht geweckt, so wird ihr die Ausführung bald nachfolgen. Die Schwierigkeiten, die dann noch übrig bleiben, wiegen leicht gegenüber dem ersten Schritt, dem Brechen des Eises.

Auch ohne Zusammenhang mit der großen asiatischen Frage, deren Lösung unserem Jahrhundert vorbehalten ist, bildet die Pflege der uns erst seit kurzem näher bekannt gewordenen, mannigfach verzweigten und doch in ihrem Wesen einheitlichen asiatischen Kunst eine der Aufgaben der nächsten Zukunft. Ist Deutschland schon durch die Weltstellung, die es sich errungen, noch mehr aber durch die Pflege der geistigen Interessen, die ihm dank seiner historischen Entwicklung obliegt, dazu berufen, an der Lösung dieser allgemeinen Aufgabe sich nach dem Maß seiner Kräfte zu beteiligen, so hat es noch besondere Veranlassung, die Gunst der Umstände auszunutzen, welche ihm einen Vorsprung vor den anderen Staaten gewähren. Frankreich und England sind noch zu sehr auf politischem Gebiete festgehalten, um ihre volle Kraft künstlerischen Dingen zuwenden zu können; Rußland ist noch nicht genügend erstarkt, um bereits als Mitbewerber auf diesem Gebiet aufzutreten; Amerika ist aber durch sein Streben, die Werke der alten europäischen Kunst sich anzueignen, so sehr in Anspruch genommen, und anderseits mit Erzeugnissen der asiatischen Kunst bereits so gesättigt, daß sein Mitbewerb zunächst nicht in erheblichem Maße zu erwarten ist.

Freilich darf dann Deutschland nicht zögern, denn eine lange Frist ist ihm nicht gegeben, und die Vorbereitungen erfordern viel Zeit. Ein Wiedererwachen des Ostens, namentlich Chinas, wird nicht ausbleiben; Japan erstarkt immer mehr und arbeitet schon seit ein paar Jahrzehnten darauf hin, die Werke seiner alten Kunst, die es im ersten Taumel der Europäisierung aus dem Lande hatte fahren lassen, zurückzugewinnen und in eigenen Museen festzuhalten; der russische Einfluß in Ostasien ist in steter Zunahme begriffen. Die Gelegenheit, gute Werke der asiatischen Kunst sei es an Ort und Stelle sei es in Europa zu erwerben, wird immer seltener; hat uns doch der chinesische Krieg nach dieser Richtung so gut wie nichts eingebracht, weil unterlassen worden war, der Expedition einen kunstwissenschaftlichen Beirat mitzugeben; auch die Ausstellung in Osaka (Japan), die im Jahre 1903 stattfand, mußte man ungenutzt vorübergehen lassen. Doch selbst wenn die Bemühungen, zu einem deutschen Museum für asiatische Kunst den Grund zu legen, bereits bald zu greifbaren Ergebnissen führen sollten, wird noch eine Reihe von Jahren darüber hingehen, bevor der

nötige Stab von wissenschaftlichen Beamten für die einzelnen Abteilungen eines solchen Museums, der zurzeit noch so gut wie ganz fehlt, vorgebildet sein wird.

Daß Deutschland für solche Aufgaben, die über das nächstliegende Bedürfnis hinausgehen, dafür aber der Zukunft in die Arme arbeiten, wohl zu haben ist, hat in der letzten Zeit das Emporblühen der verschiedenen Gesellschaften bewiesen, welche sich die Erforschung Vorderasiens zum Ziel setzen.[3] Waren es hier die geschäftlichen Interessen, namentlich der Bau der Eisenbahnen und damit im Zusammenhang stehend die Erschließung eines neuen Kolonisationsgebietes, ferner auch die Tätigkeit der deutschen Missionen, welche den Anstoß zu einem solchen Vorgehen boten, so sollte die Erwerbung Kiautschaos nicht weniger in gleicher Richtung wirken. Die großen Handelshäuser, Banken und Gesellschaften, welche den fernen Osten zu ihrem Arbeitsgebiet erwählt haben, sind zunächst dazu berufen, an einem solchen Werke mitzuhelfen. Hat sich auch die Industrie augenblicklich zu unerwünschtem Stillstand genötigt gesehen und bereitet der finanzielle Zustand der Einzelstaaten manche Schwierigkeiten, so kann glücklicherweise an dem blühenden Wohlstand des Deutschen Reiches nicht gezweifelt werden. Von dieser Seite sind also keine ernsten Hindernisse zu befürchten. Nur muß Klarheit darüber geschaffen werden, daß es sich bei der Gründung eines Museums für asiatische Kunst nicht, wie bei den Ausgrabungen der gedaehten Orientgesellschaften, in erster Linie um die Verfolgung eines wissenschaftlichen, sondern um die eines künstlerischen Zweckes zu handeln hätte. Ein solches Museum müßte freilich durchaus auf wissenschaftlichem Grunde ruhen und wäre deshalb mit der wissenschaftlichen Erforschung der betreffenden Kulturen aufs engste zu verknüpfen: aber Ziel und Richtung wären von der Kunst zu erwarten, als der Grundlage eines Museums dieser Art. Daß die Berechtigung eines solchen Standpunktes erst nachgewiesen und die Gleichwertigkeit der künstlerischen mit den wissenschaftlichen Zielen dargelegt werden muß, darin liegt überhaupt das wesentliche Hindernis für eine rasche und gedeihliche Förderung dieser Angelegenheit. Durch theoretische Erörterungen leicht hingerissen, aber noch wenig gewöhnt, nach den praktischen Zielen einer Tätigkeit zu fragen, ist der Deutsche für wissenschaftliche Unternehmungen meist ohne weiteres zu gewinnen, während ihm

3) Zu der alten Deutschen Morgenländischen Gesellschaft gesellte sich die Münchener Orientalische Gesellschaft und jüngst die Vorderasiatische Gesellschaft. Nachdem sich 1887/88 in Berlin das Orient-Komitee gebildet hatte, das den dortigen Museen eine Reihe wertvoller Ausgrabungsfunde, namentlich aus Palästina, zugeführt und die Grabungen in Sandschirli veranlaßt hat, erstand im Mai 1898 ebendort die große Deutsche Orientgesellschaft unter dem Schutz des Kaisers, die nun schon seit Jahren unter der Leitung von Delitzsch und Koldewey im alten Babylonien graben läßt und regelmäßig Mitteilungen veröffentlicht. Eine stattliche Zahl von Mitgliedern bringt jährlich 24000 M. (der einzelne nicht unter 20 M.) auf; dazu kommt eine außerordentliche Beihilfe Sr. Maj. des Kaisers von 15000 M. und eine Unterstützung der Preußischen Staatsregierung von 67000 M. jährlich.

solche künstlerischer Art zunächst Mißtrauen einflößen, als spiele hier zu sehr die Liebhaberei hinein und fehle es an dem erforderlichen festen Grunde.

Der Einsicht, daß Kunstmuseen nach anderen Gesichtspunkten als wissenschaftlichen Sammlungen verwaltet werden müssen, stellt sich ferner der Umstand entgegen, daß gegenwärtig die gut geleiteten europäischen Kunst- und Altertumssammlungen ausnahmslos noch nach denselben wissenschaftlichen Gesichtspunkten verwaltet werden, welche von jeher auf die naturhistorischen und die ethnographischen Sammlungen Anwendung gefunden haben. Nachdem sie im Mittelalter Schatzkammern und von der Renaissance an teils Raritäten-, teils Kunstkammern gewesen waren, entwickelten sich zuerst unter ihnen die Altertumssammlungen unter dem Einfluß der Philologen und Archäologen des 18. Jahrhunderts, dann seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß der nach dem Vorbild der Archäologie geschaffenen Kunstwissenschaft auch die Gemäldesammlungen und endlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Kunstgewerbemuseen zu durchaus wissenschaftlichen Sammlungen, welche ihr Hauptaugenmerk darauf richten, wie in einem Naturalienkabinett die systematischen, so hier die historischen Entwicklungsreihen möglichst lückenlos vorzuführen. Dieses Verfahren war auch, sobald die betreffenden Wissenschaften sich genügend ausgebildet hatten, durchaus nötig, um das Material für den Betrieb dieser Wissenschaften, die ja die Vorgeschichte unserer Kultur aufzuhellen unternommen hatten, zu vereinigen und zu sichten, und Werke, die sonst dem Untergange verfallen wären, für die späteren Geschlechter aufzubewahren.

Allmählich zeigte sich aber, daß ein solches Vorgehen mit dem anderen Zweck der Kunstsammlungen, mustergültige Beispiele der alten Kunstzeiten zum Genuß, zur Erhebung und zur Aneiferung der Gegenwart vorzuführen, sich nur schwer vereinigen läßt. Die Hauptstücke, weil sie eben an und für sich, durch ihren künstlerischen Gehalt, nicht aber durch ihre sonstigen historischen oder inhaltlichen Nebenbeziehungen wirken, bedürfen nicht des Wustes der minderwertigen, wenn auch mit ihnen in irgend welcher Hinsicht in Zusammenhang stehenden Gegenstände, um zu voller Geltung zu gelangen, sondern werden im Gegenteil durch eine solche zu ihnen nicht passende Umgebung in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Wollte man sie aber bloß durch die Art der Aufstellung aus der Masse der übrigen herausheben, so würde man dazu Räumlichkeiten von einer Ausdehnung brauchen, wie sie weder beschafft, noch, wenn zu beschaffen, von den Besuchern bewältigt werden könnten. Am deutlichsten tritt diese Unvereinbarkeit der beiden Gesichtspunkte, des wissenschaftlichen und des künstlerischen, wohl bei den endlosen Sammlungen des Louvre hervor, sowohl bei der Gemäldesammlung wie bei den Sammlungen der griechischen und ägyptischen Altertümer. Doch besteht der gleiche Übelstand mehr oder weniger bei allen großen Museen. Das Publikum sieht schließlich den Wald vor lauter Bäumen

nicht; die kleine Zahl der Spezialforscher, welchen allein die viele auf die Sammlungen verwendete Arbeit und der große Aufwand an Geldmitteln zunutz kommt, bedarf aber weder der kostbaren Aufstellung noch der Vorführung von Prunkstücken, da für sie ein armseliger Scherben die gleiche Bedeutung haben kann wie das vollendetste Erzeugnis menschlicher Erfindungskraft.

Infolgedessen breitet sich die Überzeugung immer weiter aus, daß nach dem Vorgange der naturhistorischen Sammlungen, welche unmöglich ihren ganzen Bestand dem Publikum vorführen können, auch bei den Kunstsammlungen Schausammlungen aus dem Vorrat der wissenschaftlichen Sammlungen herausgeschält und gesondert, dann aber mit all der Sorgfalt und mit dem vollen Geschmack zur Aufstellung gebracht werden müssen, wie es bei den großen Privatsammlungen schon seit lange üblich gewesen ist.[4])

Für eine Sammlung asiatischer Kunst würde das ganz besonders gelten. Denn wir werden an diesen uns wesensfremden Kulturen nie den innigen Anteil nehmen können, den uns jene Länder einflößen, deren Entwicklung, wenn auch nur mittelbar, auf die Gestaltung unserer Gesittung eingewirkt hat. Die wissenschaftliche Erforschung dieser Gebiete würde hier also nur soweit in Frage kommen, als sie zum Verständnis und zur Würdigung der in dem Museum ent-

---

4) Der Anstoß zu einer solchen Änderung ist von den Kunstgewerbemuseen ausgegangen, die sich vor der Vielheit der in ihnen aufgestapelten Gegenstände nicht zu retten wußten. Brinckmann, in der Vorrede zu dem Führer seines Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe von 1894, war der erste, der auf eine solche Notwendigkeit hinwies. — In Berlin ist die neue Aufstellung im Kaiser Friedrichs-Museum bereits seit Jahrzehnten vorbereitet worden. Ausgewählte Gemälde, Skulpturen und Werke der Kleinkunst werden dort, im Verein mit dazu passenden Möbeln und Wandbehängen, möglichst so vorgeführt, wie sie zur Zeit ihrer Entstehung verwendet worden sind. — Das Louvre, von dem oben die Rede war, hat auch schon seit einigen Jahren angefangen, Räume im Stil der einzelnen Zeiten auszustatten, sich aber noch nicht entschließen können, auch die hohe Kunst, die Malerei und die Plastik, in diesen Plan einzubeziehen. — Vor Jahren bereits hatte das Bayerische Nationalmuseum in München unter Hefner-Alteneck eine Sonderung der »kulturhistorischen« von den »Fachabteilungen« durchgeführt, aber ebensowenig dort wie bei seiner nunmehr erfolgten neuen Aufstellung sich dazu aufschwingen können, nur die wirklich hervorragenden Leistungen in die erste Abteilung aufzunehmen; zu vieles wurde bloß des dekorativen Aufputzes wegen beigemengt. — Daß der Grundsatz strenger Auswahl für kleinere örtliche Sammlungen allein am Platz sei, hat Prof. Ernst Grosse in Freiburg i. Br. in einer anregenden Schrift (Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung, Verlag von Moser, Tübingen und Leipzig 1902) so deutlich nachgewiesen, daß sich auch die großen Sammlungen den hieraus zu ziehenden Schlußfolgerungen auf die Dauer nicht werden entziehen können. — In der Festschrift, welche im September 1902 zu Ehren Brinckmanns in Hamburg herausgegeben wurde (Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1902), kam fast jeder der etwa dreißig Bearbeiter der einzelnen Abteilungen des Museums, unabhängig von den übrigen, zu dem Ergebnis, daß es für den Zweck der Belehrung hauptsächlich auf die hervorragenden, die typischen Stücke ankomme. Albrecht Kurzwelly äußerte daselbst (S. 264): »Dasjenige Stück muß am höchsten bewertet werden, das einen typischen Ausdruck seiner Zeit darstellt, eine bestimmte Kultur in vollendeter technischer Ausführung verkörpert.« Und A. Goldschmidt erläuterte dies (S. 277) dahin, daß das, was geboten wird, der Quantität nach, d. h. in der Zahl der Objekte möglichst beschränkt, dagegen im Gehalt, in der Ergiebigkeit an anregenden und aufklärenden Elementen mit möglichstem Reichtum ausgestattet sei.

haltenen Gegenstände nötig wäre. Um so größer aber ist die Bedeutung, die den Stücken selbst, also nach der ästhetischen Seite und in bezug auf die Ausbildung des Geschmacks, innewohnt. In dieser Hinsicht haben die Völker Asiens, die Chinesen, die Japaner, die Islamiten, in geringerem Grade die Indier es zu einer Durchbildung und Vollkommenheit gebracht, die mehr und mehr in den Kreis unseres Empfindens und Beschauens einzutreten und zu einem unverlierbaren Bestandteil unserer Kultur zu werden berufen ist. Es muß damit gerechnet werden, daß die orientalische Anschauungsweise, welche außer der Reinheit der Form auch die Schönheit der Farbe in besonderem Maße pflegt, sich mit der Zeit neben der wesentlich die Form ins Auge fassenden antiken als gleichberechtigt hinstellen wird.

Diejenigen Sammlungen, in welchen gegenwärtig neben anderem auch die asiatische Kunst gepflegt wird, vermögen ihrer Anlage und Bestimmung nach einem solchen rein auf die Kunst gestellten Zweck gar nicht zu entsprechen. Die ethnographischen Sammlungen sollen je nach den einzelnen Gebieten, aber auch nach der kulturgeschichtlichen Entwicklung die Lebensäußerungen der Völker, ihre Kleidung, ihren Schmuck, ihre Geräte, ihre Waffen usw. vorführen; der künstlerische Gesichtspunkt kann da gar nicht in stärkerem Maße betont werden, ohne diese Zusammenhänge zu sprengen. Die Kunstgewerbemuseen andrerseits haben vor allem die einzelnen mit der Kunst in Verbindung stehenden Gewerbe sowohl nach der technischen und historischen wie nach der künstlerischen Seite zu beleuchten; wie sie diesen verschiedenen Anforderungen gerecht werden sollen, wissen sie selbst noch nicht. Eine Scheidung zwischen den praktischen Lehrzwecken und den rein wissenschaftlichen scheint auch bei ihnen sich vorzubereiten. Dadurch würde der größte und jedenfalls der wertvollste Teil ihres Bestandes eine Vereinigung in der Art der übrigen reinen Kunstmuseen nötig machen: für die Kleinkunst müßte ebenso gesorgt werden, wie es jetzt schon für die Malerei und die Bildhauerei geschieht. Dann aber würde erst recht zutage treten, daß die asiatische Kunst von der europäischen durchaus getrennt werden muß.

Überdies besitzen die einzelnen dieser Sammlungen, weil ihrer viele sind, gar nicht die Mittel, um die asiatische Kunst in dem erforderlichen Umfang und mit dem nötigen Nachdruck pflegen zu können. Auf diesem Gebiet ist, wie mit Rücksicht auf die Geldfrage so auch wegen der sonstigen schwer zu beschaffenden Hilfsmittel an besonders vorgebildeten Arbeitskräften, eine Zersplitterung von vornherein auszuschließen. Nur ein besonders für diesen Zweck errichtetes und mit allem Nötigen reichlich ausgestattetes Zentralmuseum kann den bezeichneten Zweck vollständig befriedigen.

Bevor dem Gedanken an die Errichtung eines Museums für asiatische Kunst näher getreten werden kann, muß Umschau gehalten werden unter dem Material, das in Deutschland bereits in den bestehenden Sammlungen vorhanden ist, und den Arbeitskräften, die zur Verfügung stehen.

Von öffentlichen Sammlungen, die in Betracht kommen, ist in erster Linie das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg zu nennen, das in bezug auf die japanische Kunst einzig dasteht; ferner das Kunstgewerbemuseum und das Ethnographische Museum in Berlin (China; für Indien die Jagorsche Sammlung; für Siam die Riebecksche), die Ethnographischen Museen in Dresden (Bronzetrommeln; chinesische und koreanische Porzellane aus dem Indischen Archipel), Leipzig (China und Japan), Hamburg, Bremen, München (für China die Sammlungen Martucci und Orban; für Japan die besonders an Lacken reiche (zweite) Sieboldsche Sammlung); Stuttgart; für einzelne Stüeke auch solche Sammlungen wie das Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld u. a. Das Berliner Zeughaus besitzt eine kleine Sammlung japanischer Stichblätter, das Dresdner Kupferstichkabinett eine solche japanischer Holzschnitte. Die Dresdner Porzellansammlung kommt nur mit einem kleinen Teil ihrer Stücke in Frage, nämlich mit den unmittelbar für den Gebrauch der Chinesen und Japaner gefertigten Töpfereierzeugnissen, während die große Masse der für Europa und zum Teil in Anlehnung an europäischen Geschmack und europäisches Bedürfnis hergestellten Prunkvasen usw. als unter den Gesichtspunkt einer den Asiaten fremden Dekoration fallend in solchem Zusammenhang unberücksichtigt zu bleiben hat.

Die Bestände dieser Sammlungen könnten selbstredend nur gelegentlich und leihweise herangezogen werden; als Ergänzung und Vergleichsmaterial aber sind sie immerhin sehr erwünscht; denn sie zeigen, nach welcher Richtung bisher gesammelt worden ist, und was noch zu tun übrig bleibt.

Die wichtigsten der Privatsammlungen sind bereits genannt worden. Es sind die Oedersche Sammlung in Düsseldorf, die sich wesentlich auf Japan beschränkt, aber auch einige schöne chinesische Stücke besitzt; die Meyer-Grossesche Sammlung in Freiburg i. Br., deren Glanzpunkt die etwa 50 altkoreanischen Teeschalen und die auf der Versteigerung Hayashi erworbenen altchinesischen Bronzegefäße darstellen; die Sammlung chinesischen Porzellans im Besitz des Kolonialdirektors Dr. Stübel in Berlin; die Rothschildsche Porzellansammlung in Frankfurt am Main; die japanische Sammlung des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg im Schweriner Schloß; die chinesische Sammlung des Freiherrn von Speck-Sternburg im Grassi-Museum zu Leipzig; die Jacobische Sammlung in Berlin; endlich die ausgezeichnete Sammlung persischer und verwandter Kunst im Besitz des Dr. Sarre in Berlin, der für die weitere Erforschung dieses Gebietes zugleich ein besonderes wissenschaftliches Institut auf seine Kosten begründet hat.

Einzelne Stücke von hervorragendem Wert besitzen Wilhelm Bode (chinesisehes Porzellan), Max Liebermann (japanische Töpfereien und Lackmalereien sowie Holzschnitte) in Berlin; Sammlungen japanischer Holzschnitte Karl Köpping und Generalkonsul Schmidt-Leda in Berlin, Toni Stadler in München; japanische

Malereien v. Mendelssohn in Berlin, chinesische Dr. Friedr. Hirth in München (jetzt in New-York).[5]

Zunächst wiegt noch, wie man sieht, Japan, als das bisher allein näher bekannte Kunstgebiet, stark vor; doch wird sich das ändern, sobald die Sammler erst sehen, daß es daneben noch andere und wichtigere Gebiete gibt, die weniger abgegrast sind, und deren Preise noch kaum feste Gestalt gewonnen haben, so daß eine Betätigung innerhalb dieser weniger bekannten Kreise größere Erfolge und eine stärkere Befriedigung in Aussicht stellt. Wie diese Sammler sich zu einem großen Zentralmuseum stellen würden, ob sie bereit wären, was natürlich die Verwirklichung eines solchen Planes ganz wesentlich fördern würde, es durch Zuwendungen zu unterstützen, läßt sich zunächst noch nicht übersehen. Wohl aber kann mit Bestimmtheit darauf gerechnet werden, daß ihr Sammeleifer durch das Vorhandensein eines solchen Zentralmuseums angespornt, in seiner Richtung bestimmt und immer weiter ausgebildet werden wird; und daß der Wetteifer der Sammler unter sich dazu führen wird, die Ziele des Museums, dem sie Anregung und Förderung verdanken, tatkräftig zu unterstützen. Wer jetzt auf diesem Gebiet sammelt, weiß nicht, was einst aus seiner Sammlung, die seine Schöpfung und daher ein Denkmal seines Geschmacks und seiner Einsicht ist, werden wird, sobald er die Augen schließt. Besteht aber ein großes nationales Museum, so ist diesem Streben eine feste Richtung und ein bestimmtes Ziel gesetzt. Hier kann das Beispiel der anderen Völker anfeuernd wirken.

Überblicken wir weiter die Zahl der Forscher und Kenner, auf deren Mitarbeit bei dem Werke gerechnet werden muß, so ist auch sie, angesichts des Umfangs der Aufgabe und ihrer vielen Verzweigungen, zunächst nur gering.

Wohl gibt es an den Universitäten eine Reihe von Lehrstühlen für die Kunde asiatischer Sprachen und Kulturen, doch kommen deren Inhaber hierbei nur mittelbar in Betracht, da sie zumeist sich nur der Erforschung der betreffenden Sprache und allenfalls der damit in Zusammenhang stehenden Sitte widmen, die Kunst aber höchstens nur nebenbei berücksichtigen, sie jedenfalls nicht zum Mittelpunkt ihrer Forschungen machen. Sie bilden denn auch den Kern der verschiedenen gelehrten Gesellschaften, welche sich die Erforschung des Orients zum Ziel setzen, der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, der Münchener Orientalischen Gesellschaft, der Vorderasiatischen Gesellschaft, sowie weiterhin der Orientalischen Kongresse. Das Orient-Komitee aber und die Deutsche Orientgesellschaft

5) Als Japansammler werden noch genannt: in Hamburg, wo das von Brinckmann geleitete Kunstgewerbemuseum sehr anregend gewirkt hat: S. Baden, Herm. Emden, W. v. Essen, J. Fitzler, H. Ulex, Ferd. Worlée; in Gleiwitz V. Zuckerkandl; in Hagen i. W. K. E. Osthaus; in Hannover Frau von Falkenstein.

verfolgen, wie bereits angeführt, ganz andere, mit den antiken Kulturen in Zusammenhang stehende Zwecke.

Als Forscher auf dem Gebiet der chinesischen Kunst, welcher die erste Stelle in einem solchen Museum zufallen würde, haben sich bisher namentlich hervorgetan: der Geograph Frhr. von Richthofen, M. v. Brand, Dr. Friedrich Hirth, Dr. Grube, A. B. Meyer, Direktor des Ethnographischen Museums in Dresden, als Sammler der Kolonialdirektor Dr. Stübel, als Kenner des Porzellans Dr. Ernst Zimmermann in Dresden. — Den für das ganze südliche Asien bedeutungsvollen Buddhismus haben Grünwedel, Oldenberg, Huth bearbeitet.

Japan hat sich auch auf literarischem Gebiet der eingehendsten Berücksichtigung zu erfreuen gehabt. Da ist wiederum vor allem Brinckmann zu nennen, ferner Rein, Netto usw.; als Sammler Grosse und Oeder; als Gelehrte und Kenner des Landes Lange in Berlin, Baelz und Florenz in Tokio u. a.

Das Gebiet des Islam ist von Sarre energisch in Angriff genommen worden; Borrmann widmet ihm seine besondere Aufmerksamkeit; Franz Pascha vermittelt die Kenntnis seiner Baukunst, Bode diejenige seiner Teppichkunst. Im allgemeinen bleibt da aber noch am meisten zu tun übrig.

Endlich sind diejenigen Museumsbeamten und Forscher zu nennen, welche, wenn sie auch nicht als Spezialisten dieses Gebiet bearbeiten, doch ihm ein warmes Herz und lebendiges Verständnis entgegenbringen, so Lessing, v. Luschan in Berlin, v. Falke und Foy in Köln, Purgold in Gotha, Deneken in Krefeld, S. Günther in München, F. K. W. Müller in Berlin, Lauffer in Köln u. a.

Die Zahl der Kenner asiatischer Kunst, welche als Autoritäten zu gelten haben, ist dem entsprechend noch sehr gering: es sind dies für Japan und besonders für die Keramik und die Kunst der Schwertverzierung Brinckmann; für das chinesische Porzellan Stübel, Bode, Zimmermann und für die Seladonporzellane A. B. Meyer; für die chinesische Malerei Hirth; für die persische Kunst Sarre; für persische Teppiche Bode. Auf einem so wichtigen Gebiete wie dem der sassanidischen und arabischen Gewebe tritt jetzt Lessing mit einer Prachtpublikation hervor; an die Bearbeitung der in Gold und Silber eingelegten Mossulgefäße, der bemalten persischen Gläser, der sogenannten rhodischen (türkischen) Fayencen, von so schwierigen Gebieten wie der Frühzeit der chinesischen Keramik und den bis in die vorchristliche Zeit zurückreichenden chinesischen Bronzen zu schweigen, haben sich bisher nur wenige wagen können, sodaß dafür noch so gut wie alle Vorarbeiten fehlen. Um so mehr liegt Grund vor, die Forschung auf diese Gebiete hinzulenken und beizeiten die Ausbildung von Spezialisten, deren wir bald bedürfen werden, zu fördern.

Widerstand der verschiedensten Art wird bei der Begründung eines Zentralmuseums zu überwinden sein. Die Leiter der kunstgewerblichen und ethnographischen Sammlungen werden sich nicht ohne weiteres ins Hintertreffen schieben

lassen wollen auf einem Gebiet, das manchem von ihnen infolge der darauf gewendeten Mühe und Arbeit ans Herz gewachsen ist. Die Vorstände der Sammlungen für antike und europäische Kunst werden in dem neuen Sammelbereich einen Nebenbuhler und Mitbewerber erblicken, der die ihnen zufließenden Mittel abzulenken und zu schmälern droht. Schließlich wird sich das Sondergefühl der einzelnen deutschen Staaten wie die vielfach herrschende Furcht vor Sammlungen, die nicht nach Vollständigkeit streben, sondern im Gegenteil auf dem Grundsatz strenger Auswahl aufgebaut sind, gegen eine solche Zentralisierung sträuben.

Und doch muß erwartet werden, daß alle diese Bedenken sich werden besiegen lassen, sobald nur die Einsicht immer weiter und tiefer Wurzel faßt, daß hier eine nationale Aufgabe vorliegt, die nur mit vereinten Kräften und unter Beseitigung der jetzigen Zersplitterung sich in befriedigender Weise lösen läßt.

Von einem solchen Museum hätten alle die Kulturen ausgeschlossen zu bleiben, welche wie die chaldäische, die ägyptische, die assyrische usw. auf die griechische vorbereiten; ebenso diejenigen, welche in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten auf jener fußen, also die sassanidische, die byzantinische usw. Wegen ihres Zusammenhanges mit dem europäischen Kulturkreis müssen sie diesem angegliedert bleiben, was nicht ausschließt, daß sie durch einzelne Stücke auch in einem Asiatischen Museum vertreten seien. Bei den wenigen ausgesprochenen und von Asien unabhängigen Kulturen der übrigen Erdteile, wie z. B. denen von Mexiko und von Benin, ist der künstlerische Bestandteil überhaupt nicht in solchem Grade entwickelt, um eine Loslösung von dem jetzigen Zusammenhange mit den ethnographischen Sammlungen zu rechtfertigen. Somit bleibt die Kunst Chinas, Japans und die des Islam in seinen zahlreichen Verzweigungen das Gebiet, welches das Museum zu pflegen hat.

E. Zimmermann — in der Festschrift für Brinckmann — hat durchaus recht, wenn er sagt, es gebe und habe keine große Kunst gegeben, von der wir Europäer so wenig Tatsächliches wissen oder gesehen haben, wie von der chinesischen; ebenso muß ihm aber auch zugestimmt werden, wenn er fortfährt: und doch ahnen wir mehr, als daß wir es wissen, daß es hier einmal eine Kunst gegeben hat, die zu den bedeutendsten Kunstäußerungen der Welt gehört hat; die höher stand, als die irgend eines anderen Volkes in Asien — auf gewissen Gebieten höher selbst als unsre eigene —; die Werke hervorgebracht hat, von denen nicht allein der Japaner den Eindruck des »Klassischen« gewann; und die überhaupt wohl der Anstoß für jegliche Kunstentwicklung des östlichen Asiens gewesen ist. Insbesondere sei zu allen Zeiten die orientalische Keramik der Anstoß zu jeglichem Fortschritte in unserer europäischen gewesen, als deren glänzendstes Resultat endlich die Erfindung des Porzellans erfolgte. — Eine solche Kunst zu

erforschen und deren Erzeugnisse Europa zugänglich zu machen, lohnt es sich schon, alle Kräfte anzuspannen.

Über die Bedeutung des andern Hauptgebietes, der Kunst des Islam, äußert sich Borrmann an der gleichen Stelle dahin, diese Kunst sei in keinem einzelnen Kulturvolke entsprossen, sondern sei aus dem gewaltigen Erbe entstanden, das die untergehende Antike hinterlassen hat, vermischt mit den in Vorderasien durch Jahrhunderte lebendig gebliebenen, aber bereits von der Antike übernommenen und verarbeiteten altorientalischen Überlieferungen. Und weiterhin: die Anfänge zu Neubildungen, namentlich auf einem der wichtigsten Gebiete, dem orientalischen Backsteinbau, reichen noch in die Glanzzeit des Chalifats hinauf; aber noch bis in die Epoche der ägyptischen Fatimiden lebte, wie in der gleichzeitigen ottonischen Kunst im Westen, die antike Überlieferung nach. Im 13. Jahrhundert endlich erreichten vier Hauptzweige der orientalischen Kunst ihre höchste Blüte: die golddurchwirkten Brokatstoffe; die in Silber und Gold tauschierten Metallarbeiten; die emaillierten und vergoldeten Gläser; endlich in der Keramik die Fayence mit Goldlüster. Bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts stand die türkische Kunst in Abhängigkeit von Persien; erst als nach dem Emporkommen der Ssefiden-Dynastie (1499) die noch heute bestehende Spaltung Westasiens in eine türkische und eine persische Hälfte eingetreten war, vollzog sich auch auf künstlerischem Gebiet eine Scheidung.

Der Inhalt des Museums würde sich somit über die folgenden Hauptgruppen zu erstrecken haben, die jedoch nicht in starrer Sonderung, sondern in sachgemäßer, das aus gleichem künstlerischen Empfinden hervorgegangene zusammenfassender und die Kulturanfänge betonender Anordnung vorzuführen wären. Die altchinesischen Bronzen, namentlich die noch aus vorchristlicher Zeit stammenden mächtigen Opfergefäße von kraftvoller Form und fein durchgebildeter aber spärlich verteilter Verzierung, mit ihrer wunderbaren, vom hellsten Giftgrün in das tiefste Tannengrün, vom Zinnober bis in das zarteste Karmin spielenden Patina. Eine Sammlung von etwa zehn der ausgewähltesten Stücke dieser Art hätte man auf der Versteigerung Hayashi in Paris im Januar 1902 noch für etwa 40000 Franken erwerben können (sie brachten ohne eine solche Konkurrenz 33000 Franken), wenn es damals eine Stelle gegeben hätte, für die sie hätten gekauft werden können, und wenn außerhalb der Gewerbe- und Ethnographischen Museen, deren Mittel für solche Erwerbungen natürlich nicht reichten, ein Verständnis für die Bedeutung dieser, freilich in Europa bis dahin so gut wie gar nicht bekannten Dinge vorhanden gewesen wäre. Unter solchen Umständen können wir wenigstens zufrieden sein, daß ein paar deutsche Sammler, namentlich die Herren Grosse und Oeder, diese Gelegenheit benutzt haben, um einige von diesen Stücken festzuhalten; ein paar schöne Gefäße dieser Art sind vor Jahren aus dem Besitz des Frhrn. v. Richthofen in den des Ethnographischen Museums in Berlin übergegangen; endlich

sind jüngst drei solche Gefäße als Geschenk des Prinzen Tschu'n Tsaifong an das bereits genannte Berliner Museum gelangt.

Das chinesische Porzellan, das bei uns wesentlich durch die in der Dresdner Porzellansammlung in unübertrefflicher Mannigfaltigkeit vertretenen Werke der Blütezeit der sogenannten roten Gruppe (unter dem Kaiser Kang-hi 1662—1723) und die tiefleuchtenden blauen Hawthorn-(Mume-)Vasen bekannt ist, muß nach zwei anderen Seiten weitergeführt werden: den unendlich abgestuften Tönen der einfarbigen Gefäße des 18. Jahrhunderts (Kien-long 1736—1796), vor allem aber den nicht auf Glanz, sondern auf Vornehmheit ausgehenden Werken der früheren Zeiten. Dazu gehören die in zarten, fast unscheinbaren Tönen gehaltenen Werke von häufig absonderlicher Form, die das 12. Jahrhundert charakterisieren dürften und später die Japaner stark beeinflußt zu haben scheinen, sowie die des ältesten Seladon; dann die dünnen, sahnenfarbigen Gefäße der Sung-Dynastie (13. bis 14. Jahrhundert) mit ihren flachen Ornamenten; in der ersten Hälfte der langen Ming-Periode, im 15. Jahrhundert, die großen, in Scharffeuerfarben bemalten, in ihrer Blütenzeichnung wunderbar stilisierten Vasen und Schüsseln mit schwarzem Grunde, die bauchigen Vasen und Schalen mit breitgezeichnetem Ornament, dessen durch Stege gesonderte Flächen mit dem herrlichsten Türkisblau, Manganviolett usw. ausgefüllt sind; daneben die in schwärzlichem Blau kühn verzierten Geräte und die phantastischen Stücke mit blauroter, radialer Sprenkelung. Das sind freilich alles Stücke, die mit Tausenden bezahlt werden, aber auch ihresgleichen in der Keramik der ganzen Welt nicht finden.

In Japan scheint sich von allen Künsten die Holzbildnerei, die auf Bemalung und Vergoldung berechnet war, am frühesten, schon seit dem 7. Jahrhundert, entwickelt und bis in das 15. geblüht zu haben. Neben den überlebendigen, absichtlich schreckhaft gebildeten Gestalten der als Tempelhüter dienenden Geister zeichnen sich hier viele buddhistische Göttergestalten durch eine zarte Anmut und feinfühlig vereinfachte Formgebung aus, welche sie bei aller Eigenart als gleichberechtigt mit den besten Erzeugnissen ganz anderer Kulturkreise erscheinen lassen. Auch hier bot die Hayashische Versteigerung mit ihren mehr als 50 Exemplaren eine Gelegenheit, die Deutschland ungenützt vorübergehen lassen mußte, während Frankreich sich das älteste und großartigste Stück für seine Louvre-Sammlung gesichert hat. — Niemand vermag zu sagen, wann die Möglichkeit, wie auf derselben Auktion, wiederkehren wird, von den ältesten, noch durchaus nach Regelmäßigkeit strebenden, stark mit Perlmutterstücken durchsetzten Lackarbeiten zu erwerben, Stücken, die zu den Glanzpunkten der japanischen Abteilung auf der letzten Pariser Weltausstellung gezählt hatten. All diese Werke atmen noch den Geist einer ursprünglichen, kraftvollen, nicht auf technische Spitzfindigkeiten ausgehenden und daher nicht zu übertreffenden, sondern ewig mustergültigen Zeit, deren frisch quellende Erfinderkraft

hier ihren unmittelbaren, unverfälschten Niederschlag gefunden hat. Wie viel an vollendeter Kunst die nachfolgenden Jahrhunderte bis ins 18. hinein auf den verschiedensten Gebieten der Technik, besonders auf dem der Töpferei, hervorgebracht haben, ist allgemein bekannt.

Die Kunst des Islam hätte die bereits genannten vier Hauptgruppen seiner Erzeugnisse beizusteuern: die in feinster und doch durchaus frei schaffender Arbeit in Gold und Silber eingelegten Metallgefäße von Mossul aus dem 13. Jahrhundert; die persischen Fayencen derselben Zeit, die ihrer tiefleuchtenden, glasartig durchscheinenden, nur maßvoll mit Ornament verzierten dunkelblauen, grünen, roten und gelben Glasur von keinem anderen Lande erreicht worden sind; die fein gezeichneten Fliesen mit Goldlüster, die farbenprächtigen Fayencemosaiken; die mit Emailfarben und Gold bemalten Gläser und Moscheelampen von unübertrefflichem Reichtum der Zeichnung; die großgemusterten Damastgewebe; weiterhin die Holzschnitzereien, die eingelegten Arbeiten in Elfenbein und Ebenholz, die farbigen Stuckdekorationen und die Lüsterfayencen der spanischen Araber; aus späterer Zeit die sogenannten rhodischen (türkischen) Fayencen, in ihrer nördlichen und südlichen (syrischen) Gruppe und den in Kobaltblau, gelegentlich auch mit Kupferblau bemalten Stücken. Auf diesem Gebiete der farbigen Ornamentation entfaltete der Orient eine durch vollkommenste Gesetzmäßigkeit beherrschte Märchenpracht, der die gesamte europäische Kunst zu keiner Zeit, auch nicht während der farbenfrohen Blüte des romanischen Stils, etwas Ähnliches an die Seite zu setzen gehabt hat.

Nimmt man dazu die ernsten, groß gezeichneten chinesischen Porzellane des 15. Jahrhunderts, die farbenfreudigen der späteren Zeit, ferner als Gegensatz die in ihren Tönen fein abgedämpften japanischen und koreanischen Töpfereien des 17. Jahrhunderts; denkt man sich die Wände mit reichen Perserteppichen behängt, dazwischen leuchtende Fliesenornamente und leicht mit sicherem Pinsel hingehauchte Malereien der Chinesen; darunter in Augenhöhe einen Fries ausgegewählter japanischer Farbenholzschnitte und persischer Miniaturen: so wird man sich gestehen müssen, daß hier ein Ganzes geschaffen werden kann von einer berückenden und dabei doch durchaus mustergültigen Schönheit.

Jedoch unter einer Bedingung: daß alle diese Gegenstände unter Anlegung des strengsten Maßstabes ausgewählt und unter Berücksichtigung des innerlich zusammengehörenden allein nach künstlerischem Gesichtspunkt angeordnet seien, so daß jeder von ihnen voll für sich zur Geltung kommt und doch dem harmonischen Aussehen des Ganzen sich unterordnet. Dieser Punkt bedarf der nachdrücklichsten Betonung, da sonst, wenn er nicht berücksichtigt würde, das ganze Unternehmen keinen Zweck, weil keine Berechtigung hätte.

Denn wie schon früher ausgeführt, gibt es keinen anderen Beweggrund, eine Sammlung dieser Art, die einen so beträchtlichen Aufwand an Kraft und Mitteln

erfordert, zu begründen, als den künstlerischen. Ein historisches Interesse an Asien haben wir an und für sich nicht und werden es auch nie haben können, da wir unseren eigenen Aufgaben nachgehen, nicht aber die der asiatischen Kulturen fortzuführen haben. Nach der künstlerischen Seite hin dagegen beginnen wir in der asiatischen Kultur eine Gestaltung zu erblicken, die nach einzelnen Richtungen, namentlich im Hinblick auf den Geschmack und die Kraft der Form- wie der Farbengebung und der Ausschmückung von Bauteilen, Möbeln und Geräten, einen Höhepunkt bezeichnet, welcher alles von uns bisher Geleistete weit überragt und daher, sobald er als ein neues Kulturelement in unseren Gesichtskreis getreten ist, nicht mehr übersehen werden darf, falls wir den Wettstreit um die Ausbildung unserer gestaltenden Kräfte im Kampf mit den anderen Völkern nicht aufgeben wollen.

Eine solche Sammlung muß auch in der Weise aufgestellt werden, daß die einzelnen Stücke zu vollkommenster Geltung gelangen. Hierzu bedarf es vor allem reichlichen, gleichmäßigen, wohl verteilten Lichtes; einer richtigen Farbenwahl für die Wände und Hintergründe; und endlich einer Anordnung der Gegenstände, welche das einzelne Stück aus seiner Umgebung heraushebt und doch dem wohlgefälligen Eindruck des Ganzen unterordnet. Wenn in solcher Weise nur die Hauptstücke herausgehoben und dem Publikum vorgeführt werden, können die als naturgemäße Ergänzung sich anschließenden Studiensammlungen in einer viel zweckmäßigeren Weise als bisher gebildet und aufgestellt werden. Selbstverständlich würde es sich auch bei ihnen nur um den künstlerischen Gesichtspunkt zu handeln haben, da für die ethnographischen und sonstige Interessen nach wie vor die bereits bestehenden Museen zu sorgen berufen wären. Während aber jetzt die minder hervorragenden, wenn auch für die Entwicklung und Gliederung der Kunst wichtigen Stücke unverhältnismäßigen Raum wegnehmen, da sie in der gleichen anspruchsvollen Weise wie die übrigen aufgestellt werden und dadurch verhindern, daß die Hauptstücke genügend zur Geltung kommen, würden sie bei einer solchen Absonderung in weit schlichterer Weise aufgestellt werden können. Dazu käme die Möglichkeit, auch solche Stücke, die in bezug auf ihre Formgebung oder Erhaltung nicht den höchsten Ansprüchen genügen, aber sonst von großer Bedeutung sind, zu erwerben; während jetzt immer Rücksicht darauf genommen werden muß, ob sie sich auch für eine Schausammlung eignen, wodurch es häufig unmöglich gemacht wird, günstige Gelegenheiten zu Erwerbungen auszunutzen.

# THE MUSEUM AND THE CITIZEN[1]

BY

F. A. BATHER

It will be in the memory of our readers that, in August 1903, Mr. Andrew Carnegie presented the city of Dunfermline with the adjacent estate of Pittencrieff, accompanied by the sum of £ 500000 »all«, in his own words, »to be used in attempts to bring into the monotonous lives of the toiling masses of Dunfermline more of sweetness and light — to give to them (especially the young) some charm, some happiness, some elevating conditions of life, which residence elsewhere would have denied, that the child of my native town looking back in after years, however far from home it may have roamed, will feel that simply by virtue of being such, life has been made happier and better«.

In the remarkable document just quoted, Mr. Carnegie describes the work to be accomplished by those citizens of Dunfermline selected by him for trustees as »an experiment«. The problem to be solved by them is »what can be done in the town for the benefit of the masses, by money in the hands of the most public-spirited citizens«. »Remember«, says he, »you are pioneers, and do not be afraid of making mistakes. Not what other cities have is your standard. It is the something beyond this which they lack.« As always in his gifts, Mr. Carnegie by no means wishes to relieve his beneficiaries of the need for labour. And so in Dunfermline he would not deprive the Municipality of those duties which in all other cities are naturally borne by the citizens. Further, he impresses on the trustees the necessity of keeping in touch with the masses. »Do not«, he says, »put before their first steps that which they cannot take easily, but always that which leads upward as their tastes improve.«

The small city of Dunfermline, with only 23000 inhabitants, lies on the north side of the Firth of Forth, at half-an-hour's distance by train from Edinburgh, with which it is connected by the Forth Bridge. Apart from a thriving linen industry, Dunfermline is to-day of but small importance, and, as time and space are diminished, naturally yields more and more to the neighbouring capital. But, itself the ancient capital of Scotland, Dunfermline is second to no city of the United Kingdom in its wealth of historical association, from the days when, as its name implies, the hill-fort was built above the bending stream, to the time, a few years ago, when Mr. Carnegie there founded the first of the many free libraries that bear his

[1]) *City Development. A study of parks, gardens, and culture-institutes. A report to the Carnegie Dunfermline Trust.* 4to., 232 pp., frontisp., plan, perspective, 136 text-figg. Edinburgh & London: Geddes & Co., 21/-. November, 1904.

name. Unfortunately, its ancient buildings have suffered much from neglect, from the energies of the Reformers and, in the case of the abbey, from those of restorers.

Pittencrieff Park lies to the south-west of the town on high ground, separated from the abbey buildings by a deep ravine, and in it there stands Pittencrieff House, a characteristic example of Scottish architecture, part of it dating from the middle of the XVII, and part from the middle of the XVIII. Century (Fig. 1). It is accompanied by an excellent walled garden.



Fig. 1: Pittencrieff House, eastward approach

Such in bald outline is the town and such the property handed over to twenty representative citizens to provide the rest of the world with a high example of city development.

The trustees lost no time in preparing themselves for the responsibilities which they gladly accepted, and among their first steps was an invitation to Professor Patrick Geddes to report as to the laying out of the park and as to the buildings in or around it, needed or desirable for carrying on the work of the trust. The charmingly produced volume before us is the reply of Mr. Geddes, and the reader of it must constantly bear in mind the above-quoted sentences from Mr. Carnegie's letter, which have served as its chief inspiration. Throughout, the author has kept before him the human relations of his various proposals.

Nowhere has he been led away by the mere desire to design some great monument, some museum, or some public garden finer than elsewhere; but each item of his rich and suggestive programme is duly subordinated to the needs of the present and future citizen of Dunfermline. If in our survey of this work we confine ourselves to its museum aspect, it should be remembered that it is only one of the numerous points of view from which this many-sided counsellor regards his subject.

There are still those who despise the museum idea as rather narrow. Of a truth, the circumscribed space and rigid classification of a museum are apt to constrict the illimitable and flowing conceptions of the world and of humanity, and a museum-man immersed in the lore of ages is perhaps little able to utilise his knowledge in the pressing activities of life. Those who have followed the recent development of museums will know how different is the goal towards which the leaders in the museum world are now striving. They will be the better prepared for the large conceptions that animate the proposals of Mr. Geddes. For him the museum is not a building open at stated hours, to be entered decorously if not unwillingly, by a small percentage of the inhabitants; but the whole of the grounds with which he is dealing are treated in a museum spirit, by which one no longer means with a dry unbending formalism, but with a clarity of arrangement and vividness of illumination that shall drive at least some lesson home to the most listless wanderer. Further, the whole city by a proper modification and coordination of its architectural elements, by the enhancement of its natural beauties, the elucidation of its half-forgotten history, itself becomes a museum in which he that runs may read.

Among the numerous suggestions let us indicate a few. For the park a Japanese tea-house is recommended; no vulgar imitation, but one executed in Japan by skilled artists; and with this would naturally be associated a small museum for temporary exhibitions of Japanese art. The rock garden, it is suggested, might be utilised as an open-air geological museum, the built up stones being representative of the chief British formations with their fossils, igneous intrusions, ripplemarks, glaciated surfaces and the like, while the different rocks and soils would serve for the culture of their appropriate floras. A small zoological garden is also advocated, one that shall aim, not at completeness or at the exhibition of strange exotic animals, but that shall encourage the wild life of the region itself, and of the associated forms most easily naturalised within it, thus enabling the natural habitat of the various animals to be preserved or simulated with accuracy and beauty.

The preceding conceptions lead one by natural steps to those institutes with which the idea of a museum is more commonly connected. Thus, there should be a nature palace for the display of collections that shall in no wise attempt to

rival those of the large systematic museums of the country but shall treat natural objects so far as possible in a geographical manner, representing »a series of living and characteristic world-scenes, in which latitude, configuration and relief, rocks and soils, climate and rainfall, flora and fauna, nature-races and civilised races, industries and institutions — nay, with these, even ideas and ideals are all expressed as the elements of an intelligible and interacting whole«. It is of course admitted that there should be in this museum a local collection as a starting-point for the rest.

Working out the geographical idea, Mr. Geddes proposes a large series of panoramas, or rather stereoramas, arranged round a great hall, showing characteristic landscapes from all parts of the world, duly disposed with reference to the points of the compass. Isolated examples of such stereoramas have been seen at various exhibitions, as in the Swedish and Swiss pavilions at the Paris Exhibition of 1900, while in the biological museum of Stockholm their adaptation to museum purposes has been perhaps more beautifully worked out than elsewhere. But to Mr. Geddes is due this grandiose conception of a great world panorama — a conception that can be put into concrete form quite gradually and, as he claims, at the small cost of £ 100 for each separate view. We must pass over the minor suggestions, such as an astronomical museum like that initiated by Mr. Goodchild in Edinburgh, a great globe of some five metres in diameter to be placed in the centre of the museum, and, above all, the stress which Mr. Geddes rightly lays upon the need for a »living curator«, »the educational driving force of the whole building«, surrounded by a voluntary staff from the Naturalists' Society of Dunfermline. If there be not this soul to inspire all the energies of the museum, the conception will necessarily fail. »Little reflection will show that the one and only building which can be constructed from external measurements and financial estimate alone, independently of living use, is a coffin. To this class no doubt many institutions belong, hence so many speak, and so many more feel, even of museum or university, not to mention yet more dignified institutions, as being each in its way but a sarcophagus of culture.«

From the nature palace it is an easy transition to the museums illustrative of human activities, and here we are glad to note that Mr. Geddes begins with an open-air museum — a type hitherto unattempted in the British Islands. The central idea of this section is a reconstruction of primitive habitations — such things as underground »Picts' houses« and »crannogs«, »wattle and daub« cottages and log-cabins, all to be constructed by the boys of the neighbourhood, under competent leadership. Gradually the more elaborate of these buildings would become transformed into workshops in which might be made the rough furniture needed for the park. And so one progresses to the old mill, which shall be set a-working and joined up with a dynamo, small and simple enough to be of educational value

(Fig. 2 and 3). And again the old smithy, removed or rather renewed on a more appropriate site than that which it now occupies. And thus by degrees might be established workshops for the various developments of art and craft. In short, this open-air museum is to be a living museum in a more literal and yet in a wider sense of the word than its usual metaphorical significance. The museum is to be a going concern, its visitors being not mere sight-seers, but actual participators in its manifold energy. Most fully do we sympathise with Mr. Geddes when he writes »I have no faith in the educational value of the commonplace art museum with its metal masterpieces in a glass case, and the smithy nowhere. This whole museum tradition, though still too largely in power, answers but to stamp or scalp-collecting. Where-ever real technical education is beginning, it centres on seeing and sharing the real work, and then applies the paper drawings and the collections of the old system to their right uses«.



Fig. 2: Existing Mill buildings at Dunfermline
The Fratry Hall and church spire in the background.

The retention of the picturesque flour-mill, on which the monks of old levied toll, of the smithy where kings' couriers shod their horses, and which perhaps in all the world was the first to use coal as its fuel, carries us on to the Institute of History, — another conception, the mere expression of which is an inspiration

and enlargement to the mind, for here should be a long central gallery containing what may be described as a commemorative procession of Scottish history, adorned with decorative panels and statues. The archaeological collection proper would aim rather at educational completeness than at the amassing of original specimens. Here would be reproductions and fac-similes of objects and documents of historic importance arranged in chronological order. »While the commemorative historic gallery would depend for its effect upon its long, almost cathedral-like perspective, here upon the lower floors the abandonment of the large museum-gallery method, far too persistent in this country, in favour of the succession of smaller rooms,



Fig. 3: The Mill Buildings developed as a Crafts Village. The trees seen in Fig. 2 are omitted for clearness' sake, but are not to be removed. The flat roofs are intended for open-air refreshment. The mill garden has rose-arbours above, and seats cut in the bank around a level oval suitable for dancing.

each devoted to a minor period, is strongly recommended.« (Fig. 4.) But, lest this conception should lead to a spirit of narrow chauvinism, there should also be collections for showing the inter-relation of Scottish culture with that of Europe.

Last of all comes the Art Institute, and here the guiding idea must be a totally different one — not the historical nor even the technical study of objects of art, but the expression of beauty. Technical schools there may be and opportunity may be afforded to those who wish to study the fine arts in a practical manner, but the collections at the museum should aim not at historical completeness but at the presentation of masterpieces. »The masterpiece should be approached with admiration — that is, emotionally. The historic illustrative specimen is approached with interest and curiosity — that is, intellectually; and

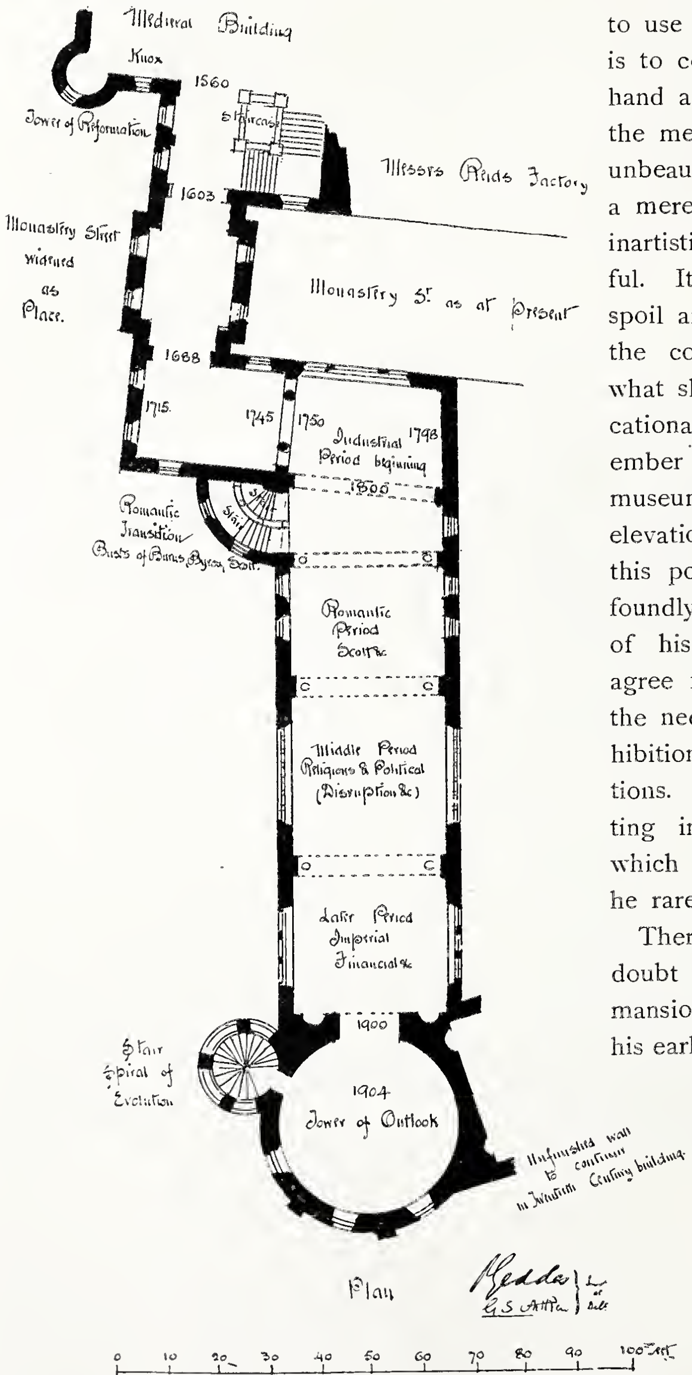


Fig. 4: Plan of Renaissance and Modern portion of History Palace, continuing the Mediaeval building southwards. This lies on the side of the mill garden opposite that shown in Fig. 3.

to use the one for the other . . . is to combine two evils; on one hand a training in admiration of the merely curious — that is, the unbeautiful; with, on the other, a merely informational — that is inartistic — use of things beautiful. It is this use of science to spoil art, which is at the root of the comparative uselessness of what should be our greatest educational treasure-houses.« Remember that the author is devising museums for the attraction and elevation of the masses, and, from this point of view, we are profoundly convinced of the truth of his conceptions. We also agree fully with his remarks on the need for small temporary exhibitions and circulating collections. One great means of attracting interest is change. That which a man can see at any time, he rarely feels drawn to look at.

There was at the outset some doubt as to the future of the old mansion of Pittencrieff, and, in his earlier pages, Mr. Geddes puts forward the tentative suggestion that, as representative of the Puritan and Cavalier periods, it would form an important item in that series of historical buildings which he desires to develop. But before the book was ended, Mr. Carnegie made this house over unreservedly for the

purposes of the trust, and Mr. Geddes' last proposa lis that it should be used for social functions, and that it should be possible for any citizen to borrow certain rooms in it for social entertainment, the hostess becoming, for that evening only, as it were proprietor of the house. Especially would it be appropriate for wedding parties and we are presented with a sketch by Mr. John Duncan for a decorative mural painting of the marriage of Malcolm Canmore with Margaret.

These various proposals are accompanied by a photographic survey of the sites and buildings in their existing state, with plans and perspectives of the suggested improvements. It will, however, have been gathered that the author's commentary contains remarks applicable beyond the limits of Dunfermline, so that not merely museum officials, but all interested in the betterment of towns and of town populations would do well to study his inspiring volume. It is true that the conceptions of Mr. Geddes are, as might be expected from anyone acquainted with him, wider than those to which we are accustomed, and more suggestive of a great and manifold development. He has, in Emersonian phrase, hitched his waggon to a star, for as he profoundly says: »Let us, then, at this time of reflection shape out the highest ideals for our city that we are capable of devising: to shape any lower ideal is to ensure the realising of a lower still.« Lest, however, any should summarily reject his suggestions as impracticable, it may be pointed out that all his plans are so devised that, if some of them be accepted by the Trustees, they may be begun in a small way and become to a considerable extent self-supporting, while their very development will be an education for the people, and their gradual realisation will maintain the public interest for several decades. The author has indeed looked far ahead, bus he has remembered the fate of many an ambitious project whose only relic is some vast building restricted now-a-days to a less noble use.

»Der Kern allein im schmalen Raum
Verbirgt den Stolz des Waldes, den Baum.«

---

# DIE NEUORDNUNG DER GEMÄLDEGALERIE IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT

VON

LUDWIG JUSTI

Im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. sind während des verflossenen Jahres eine Reihe durchgreifender Veränderungen vorgenommen worden; zwar handelt es sich bei allen nur um kleine Verhältnisse, aber doch typische Verhältnisse, und deshalb wird das Nachfolgende vielleicht den einen oder anderen Kollegen

vom Museumsdienst interessieren. Es galt eine völlige Neuordnung der Gemäldegalerie. Die selbstverständlichen Prinzipien dabei waren: die Bilder möglichst freiräumig aufzuhängen, daß sie sich gegenseitig nicht stören; und zusammengehöriges zusammenzubringen, nicht aus doktrinären Gründen, sondern wiederum nur zur Vermeidung von Störungen, die ja eintreten müssen, wenn etwa ein eleganter kühlfarbiger Nattier neben einem ernsten braungrünen Everdingen hängt. Für die Ausstattung war das ebenfalls selbstverständliche Ziel, das aschgrau kasernenmäßige zu beseitigen (ohne doch in den Ateilerstil zu geraten); möglichste Helligkeit, Differenzierung der Räume durch die Farbe; in der ganzen Ausstattung aber, last not least, möglichste Zurückhaltung: die Hauptsache in einer Bildergalerie sind immer die Bilder.

Für die Durchführung aller dieser Prinzipien ist das erste Erfordernis, daß man Platz hat. Und der Raummangel hatte wohl bisher verhindert, daß man sich an eine Neuordnung in jenem Sinne heranmachte. Also galt es nun vor allen Dingen, Raum zu schaffen, besonders für die östliche Hälfte der Galerie, die das XIX. Jahrhundert enthält. (Wie in allen Sammlungen, die zugleich alte und neue Kunst enthalten, vermehrt sich die neue sehr viel schneller.) Ein ebenso durchgreifendes wie nützliches Mittel zur Erleichterung, nämlich kräftiges Deponieren, kann in Frankfurt vorläufig noch nicht angewendet werden. Die künstlerisch weniger wertvollen Stücke, namentlich gerade des XIX. Jahrhunderts, aus der Galerie zu nehmen im Interesse der wertvollen, und sie in abgetrennten Räumen nur für Kunsthistoriker und sonstige Sonderlinge aufzuhängen, dafür ist Frankfurt zu klein, und zu fest in seinen Traditionen, ganz anders als etwa Berlin, wo kein Mensch sich mehr erinnern kann, wie es vor zehn oder gar zwanzig Jahren in der Galerie ausgesehen hat. —

Als in den sechziger Jahren das Städelsche Institut einen Neubau zu planen begann, wurde mit Nachdruck gefordert, der Architekt müsse darauf Rücksicht nehmen, daß man den Bau später erweitern könne, und müsse angeben, wie er sich den Erweiterungsbau denke. Auch sonst ist das Programm sehr vernünftig, das Passavant damals aufstellte: keine prunkvolle Fassade, keine zwecklosen architektonischen Stücke. Aber als dann in den siebziger Jahren gebaut wurde, kam doch die prunkvolle Fassade nach allen vier Seiten und das zwecklos großspurige, nicht einmal wirkungsvolle Treppenhaus. Und die Forderung, daß der Architekt gleich den Plan zur Erweiterung angeben müsse, wurde ebenfalls nicht aufrecht erhalten. Von einem anderen Museum, das damals gebaut worden war, wird dem Städel berichtet, man hätte ebenfalls den Plan zur Erweiterung von den Architekten gleich mitverlangt, das habe sich aber als höchst genant erwiesen! Auch in Frankfurt darf sich der Architekt schließlich damit begnügen, auf den freien Raum hinzuweisen, der das Gebäude umgibt: ein Vorschlag für die Art der Erweiterung sei wohl nicht nötig. Tatsächlich ist ein eigentlicher Anbau kaum

möglich, ohne die Lichtverhältnisse des jetzigen Baues empfindlich zu schädigen. Am besten wäre es dann schon, einen besonderen Bau in dem nach Süden sich ausdehnenden Garten zu errichten und ihn durch einen möglichst gracilen Übergang mit dem alten Bau zu verbinden; dann wäre man auch von der kostspieligen Verpflichtung befreit, sich an den Stil der üppigen Palastfassaden anzuschließen. Eine zweite Möglichkeit wäre das Aufsetzen eines Oberstocks auf die Seitenlichtkabinette.

Immerhin müssen beide Erweiterungsmöglichkeiten so lange wie möglich



Abb. 1: Steinlezimmer im Städelschen Institut.

hinausgeschoben werden, da das Institut für solche Zwecke sein recht beschränktes Vermögen allzusehr in Anspruch nehmen müßte. Es ist daher durch eine Reihe von »kleinen Mitteln« Raum geschaffen worden, der hoffentlich für einige Jahre ausreicht.

Zunächst wurde eine kleine Flucht von Kabinetten neu geschaffen durch Umwandlung von bisherigen Rumpelkammern im Oberstock eines Nebenflügels. Die hier deponierten Bilder und sonstigen Objekte konnten in den ziemlich zahlreichen Verwaltungsräumen untergebracht werden. Die Fenster saßen in den Rumpelkammern ganz am Boden (mit Rücksicht auf das große Kranzgesims außen!); sie sind jetzt geschlossen und dienen nur noch zum Hereinlassen frischer Luft; es

wurden Oberlichter angelegt, die zugleich zum Ablassen der verbrauchten Luft dienen. Beleuchtung wie Ventilation sind dem Architekten recht gut gelungen. Das Beste aber sind die Dimensionen dieser Kabinette, im Verhältnis zu den Kunstwerken darin: in den drei ersten Kabinetten hängen Aquarelle von Steinle (der 1839—86 in Frankfurt wirkte, in enger Verbindung mit dem Institut); sie waren bisher in einem großen Saal dicht und hoch hinauf gehängt, wirkten kleinlich und farbenmatt: jetzt in den kleinen, niedrigen, hellfarbigen Kabinetten verteilt, nur in einer Reihe hängend, kommen sie vortrefflich heraus. Und solche kleine Räume werden bei prunkvollen Neuanlagen natürlich nur für Nebenzwecke vorgesehen. Die drei anderen Kabinette dienen zu wechselnden Ausstellungen graphischer Kunst, die das Publikum an regelmäßigen Besuch gewöhnen und es zugleich — durch Leihausstellungen — über die moderne Produktion in einem Umfang unterrichten, der aus den eigenen knappen Mitteln des Instituts nicht zu erreichen wäre. Eine erhebliche Schwierigkeit bereitete die Anlage des Aufgangs zu diesen bisher ziemlich abgelegenen Räumen des Oberstocks von der Galerie aus, sie wurde jedoch in glücklicher Weise gelöst, die auseinanderzusetzen hier freilich zu weit führen würde.

Unsere Abbildung 1 gibt einen allerdings etwas schiefen Begriff von diesen unfrisierten Rumpelkammern. Die Wandbekleidung ist hellfarbig gestreift; Passepartouts, Holzwerk und Decke weiß. Das untere Glasdach besteht aus Luxferprismen, die das Licht verstärken und zugleich die Strahlen zerstreuen. Die feinen alten Stühle sind das Geschenk eines Gönners. Die Bilder hängen in Augenhöhe, unten genau ausgerichtet — Prinzip der Wiener Sezession: eine Ausstellungswand wirkt nur ruhig, wenn die Bilder entweder oben oder unten gleichmäßig abschneiden (es sei denn, daß andere Gruppenbildung oder ein hoher Holzsockel die nötige Ruhe hineinbringt).

Die sechs neuen Kabinette haben natürlich eine starke Entlastung für die Galerie gebracht. Die Steinleschen Zeichnungen hatten drei Wände eines Saales eingenommen — und die moderne Galeriehälfte hat nur zwei Säle, von Kabinetten auf beiden Seiten flankiert. Für die Kupferstichausstellungen dienten bisher sehr schwerfällige Pulte mit hohen Aufsätzen, den Raum verengend und in die Bilder hineinschneidend (ursprünglich hatten sie in besonderen Räumen gestanden, die aber längst für Galeriezwecke verwertet werden mußten), sie sind nun beseitigt.

Die Südseite von Galeriegebäuden ist ja gewöhnlich nicht zu brauchen. In München und Cassel hat man dort die Loggien angelegt, in die niemand hineingeht. In Frankfurt hatte man beim Neubau die glückliche Idee, hier in schmalen langen Korridoren die »Kartongalerie« unterzubringen, die damals noch als nahezu ebenbürtig neben der Gemäldegalerie rangierte. Sie konnte hier auch bei geschlossenen Rouleaux betrachtet werden. Aber schon vor Jahren hat man sich entschließen müssen, diese Karton-Korridore durch Einziehen von Scherwänden in

Kabinettreihen zu verwandeln, in denen allerdings das Südlicht der Betrachtung der Ölgemälde nicht günstig ist. Damals nun kamen die Kartons und Zeichnungen (ebenso wie jene Ausstellungspulte) in die eigentlichen Galerieräume hinein, zwischen die Ölbilder. Natürlich nahmen sie da viel Platz weg und machten auch keine gute Figur.

Nunmehr sind also die Steinleschen Zeichnungen in die neuen Kabinette des Oberstocks gekommen, von den übrigen Zeichnungen wurden nur wenige, künstlerisch besonders wertvolle in einem Vorraum zu den Steinlekabinetten vereinigt, die zahlreichen übrigen in die Mappen des Kupferstichkabinetts versetzt. Ins Kupferstichkabinett kamen aber auch die großen Kartons, und das hat natürlich sehr viel Luft geschaffen. Dort in dem weiten Studiensaal und den beiden daranstoßenden Räumen findet man nun wieder eine ganze Kartongalerie (ein großer Teil davon hatte sich schon auf dem Speicher befunden): Arbeiten von Overbeck und Veit für die Casa Bartholdy, Schnorr und wiederum Veit für die Villa Massimi, Steinle für Burg Rheineck, Führich für die Altlerchenfelder Kirche usw. In solchem Zusammenhang sind die Sachen nicht ohne Interesse, und jedenfalls ist das Auge im Kupferstichkabinett für das Künstlerische in diesen riesigen Schwarz-Weiß-Zeichnungen eher empfänglich als in der Gemäldegalerie. Damit dieser Studiensaal nicht gar zu nazarenisch wirke, sind unter den Kartons noch acht moderne Radierungen großen Formats aufgehängt worden, die man aus ihren unpraktikabeln Mappen sonst nicht herauszuholen pflegt.

Zu jenen verschiedenen Entlastungen der neueren Gemäldesammlung trat dann noch ein »raumschaffendes Mittel« (H. A. Schmid möge mir die Profanierung dieses Ausdrucks nicht verübeln): das Schließen von Türen. Die Anlage der Frankfurter Galerieräume ist in allen wichtigen Dingen sehr glücklich; man hatte nämlich dem Architekten genaue Vorschriften und Maße gegeben, die ungünstige Anlage der Oberlichter in München und Dresden hatte man wohl bemerkt und glücklich vermieden: das Oberlicht ist ausgezeichnet. Nur eins ist verfehlt (natürlich! möchte man sagen): die Türen zwischen Sälen und Kabinetten führen auf die Außenfenster, so daß von dort grelles Licht überall in das milde Oberlicht hineinsticht. Deshalb sollen diese Türen, soweit sie nicht zu entbehren sind, mit Portièren geschlossen werden. Wenn man freilich die Türen ganz verhängt, wie das jetzt in Wien geschehen ist, so getrauen sich die Besucher nicht hindurch; sobald man aber die Vorhänge nur ein wenig rafft, so ist die Blendung wieder da, und sogar noch viel empfindlicher als bei ganz offenen Türen. Es soll deshalb auf jeder Seite der ziemlich breiten Türwandung eine Bahn senkrecht herabhängen, auf der einen Seite von rechts, auf der anderen von links her, jedesmal etwas über die Mitte vorspringend; so wird das Außenfenster verdeckt, und doch bleibt der Durchgang deutlich. Wo jedoch die Türen entbehrlich sind, haben wir sie einfach geschlossen, zu Wandflächen gemacht; damit ist nicht nur das Licht verbessert und

die Geschlossenheit des Raumeindrueks vermehrt, sondern auch viel Fläche gewonnen, besonders im Verhältnis zu der geringen Ausdehnung unserer ganzen Galerie; denn es ergibt sich ja nicht nur die Türfläche selbst, auf beiden Seiten, sondern auch eine ganz andere Dispositionsmöglichkeit auf den betreffenden Wänden.

Durch diese verschiedenen Maßnahmen — die Herrichtung der Rumpelkammern zu Oberlichtkabinetten, die Versetzung der Zeichnungen und namentlich



Abb. 2: Saal der Modernen im Städelschen Institut.

der riesigen Kartons in das Kupferstichkabinett, endlich das Schließen von Türen — dadurch war es nun also möglich, die Gemälde übersichtlich und zum größeren Teil auch einigermaßen weiträumig zu ordnen.

Die Gemälde des XIX. Jahrhunderts, die ja die ganze eine Hälfte der Galerie einnehmen, waren besonders in Unordnung geraten, da die zahlreichen Neuerwerbungen nur immer hineingezwängt werden konnten, wo gerade Platz war, z. B. Leibl neben Lessing. Es ergab sich nunmehr eine um reichlich die Hälfte größere Behangfläche, so daß eine Gruppierung nach Räumen durchgeführt werden konnte, die sich hoffentlich für einige Zeit aufrecht erhalten lassen wird.

Die beiden Mittelsäle enthalten jetzt die älteren Richtungen, Düsseldorfer und Nazarener, die nördliche Kabinettreihe vereinigt die Modernen, die südliche die Frankfurter, diese vom XVII. Jahrhundert bis zur Gegenwart hin, eine recht interessante Reihe; für deren Abschlußraum, der also die modernen Frankfurter enthält, sind zur Vervollständigung eine Anzahl von Leihgaben aus Privatbesitz herangezogen; so ist eine stattliche Thomareihe entstanden; das überraschendste Stück unter diesen Leihgaben ist wohl ein Scholderer von 1861, den man nächstes Frühjahr auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung sehen wird.



Abb. 3: Vorhanganlage im Städelschen Institut.

In der Ausstattung sind in dieser Galeriehälfte bisher nur die drei Räume an der Ostseite neu hergerichtet worden: weiße Decken und farbige oder farbig gestrichene Wandstoffe; Abbildung 2 zeigt einen dieser Räume; er ist mit goldgelbem Stoff bespannt, der freilich nur von modernen, starkfarbigen Bildern vertragen wird, der Feuerbach hat inzwischen bereits einem Monet Platz gemacht; prachtvoll nehmen sich die beiden ausgesucht feinen Stücke von Leibl und Liebermann aus, durch deren Ankauf sich Weizsäcker ein so großes Verdienst erworben hat, und die an ihren früheren schlechten Plätzen nicht recht wirken konnten; die Stelle, wo sie jetzt hängen, nahm bisher eine riesige Tür ein. Zu der weißen Decke ist noch ein breiter Wandstreifen als Fries hinzugezogen, wodurch der Raum günstiger proportioniert und die Lichtverhältnisse verbessert werden. Letzteres geschieht dann noch besonders durch die Vorhanganlage an der Fensterseite (vgl. Abb. 3). Erstens kam hier unangenehm grelles Licht von der Mainseite und den hellen Fassaden des Untermainkais herein, zweitens sind die Fenster vom Architekten unrichtig angelegt (wegen der Fassade natürlich). Es wurden nun die beiden niedrigen Seitenfenster sowie das hohe Mittelfenster bis zur Höhe der Seitenfenster mit feinem weißem Mull verkleidet

(der von unten nach oben zu ziehen ist, so daß an trüben Tagen oben mehr Licht hereingelassen werden kann). Hinter diesem Mull ist bis in Augenhöhe noch einmal Stoff gespannt. An einer durchgehenden Messingstange hängen dann noch schwere weißgefütterte Shawls, die an den Seitenfenstern während der Besuchstunden offen bleiben, am Mittelfenster jedoch halb zugezogen sind, sodaß die Kopfwand nur eine ungefährliche Dosis von dem so ungünstigen Vorderlicht bekommt. Der obere Teil des Mittelfensters ist ganz offen, das voll hereinströmende Licht wird von der hohen weißen Decke aufgenommen und als mildes Oberlicht nach unten geworfen. Die Shawls haben ungefähr die Höhe und Farbe der Wand-



Abb. 4: Niederländer-Saal im Städelschen Institut.

bekleidung und tragen dadurch zur Geschlossenheit des Raumeindrucks bei. Die für unsere Verhältnisse ziemlich erheblichen Kosten dieser Anlage wurden von einem Gönner des Instituts getragen. Vor den Fensterpfeilern stehen zur Belebung ein paar kleine Bronzen, die hier eine pikante Beleuchtung bekommen.

Es sind dann auf der anderen Seite der Galerie, wo die herrlichen alten Bilder hängen, sämtliche Räume neu hergerichtet und die Gemälde neu geordnet worden. Auch hier wurde zunächst Raum geschaffen, einmal durch die Versetzung der alten Frankfurter zu ihren modernen Landsleuten in die nördliche Galeriehälfte, dann durch das Freimachen eines kleinen Saales (der schon vor mehreren Jahren mit Oberlicht versehen worden war, so daß auch die Fensterwand gewonnen wurde,

doch hatte er, für die Aufbewahrung der Galeriegeräte verwendet werden müssen, die jetzt unter der Treppe zu den neuen Oberlichtkabinetten einen bescheideneren Platz gefunden haben). Damit ist für die immerhin kleine Sammlung schon viel gewonnen, des weiteren sind dann auch auf dieser Abteilung noch ein paar Türen in Wandflächen verwandelt worden.

Die Wände sind zumeist mit derbem Stoff bespannt, dieser mit Leimfarbe überstrichen, jedoch ohne Schablonierung; die natürliche Unregelmäßigkeit des Farbenauftrages in Verbindung mit dem rauhen Gewebe gibt der Fläche genug Leben. Auch hier sind in Sälen und Kabinetten die Decken weiß gestrichen, nebst einem mehr oder weniger breiten Wandstreifen oben (soweit die Räume für Bilder bestimmt sind, die nicht allzu hoch gehängt werden dürfen). Abbildung 4 zeigt das an dem Niederländersaal, natürlich in etwas falscher Proportion, die weiße Fläche wirkt hier zu schwer.

Der Wandstoff in diesem Saale ist in ziemlich stumpfem Dunkelgrün gestrichen, mit Rücksicht auf den oft empfindlichen dunklen Ton der Bilder. Die Holzsockel (schwarz) sind wesentlich niedriger gemacht, die nutzlosen Barrieren beseitigt, die plumpen Sofas (Verkleidungen der Heizkörper) sollen noch durch leichtere Gebilde ersetzt werden; der ganze Raum wirkt so viel freier. Die Bilder hingen bisher ziemlich korridorartig, hoch hinauf und gleichmäßig aufeinandergedrängt, da es einerseits an Raum fehlte, wofür ja nunmehr, wie schon gesagt, Abhilfe geschaffen ist, andererseits an einem großen Mittelstück. Während die Galerie mehrere umfangreiche Gemälde von italienischen Meistern besitzt, fehlen solche in der niederländischen Abteilung, ganz im Gegensatz zu den alten fürstlichen Galerien, wie Kassel, Dresden, München; die Sammlung ist eben hauptsächlich in der nazarenischen Zeit zusammengekommen, der natürlich eine Rubensische Nuditätenschau oder eine Jordaensische Orgie ein Greuel gewesen wäre. Es wurde nun seit vorigem Frühjahr versucht, einen großen Rubens zu erwerben; doch gelang das nicht, dagegen ließ sich der Ankauf eines ungewöhnlich großen und sehr wirkungsvollen Rembrandt, aus der Galerie Schönborn, durchführen: er hängt nun als imponierendes Mittelstück an der prächtig beleuchteten nördlichen Langwand, dem ganzen Saal Halt und Rhythmus gebend. Im übrigen ist die Anzahl der hier aufgehängten Stücke stark verringert, so daß damit das Niveau wesentlich erhöht ist: mit wenigen Ausnahmen hängen hier nur Werke ersten Ranges, und ich habe schon manchen Fachgenossen getroffen, der nicht geahnt hatte, wie viel Meisterwerke der Städel enthält — weil eben zwischen den vielen geringeren Sachen das ermüdete Auge die Meisterwerke übersah oder bei der hohen Aufstellung nicht erkennen konnte. Dies hebe ich hervor, weil manche besonders geistreiche Leute in solcher Sonderung der Spreu vom Weizen eine unwürdige Bevormundung des Publikums durch den Galeriedirektor finden, es sei viel köstlicher, selbst die Perlen zu entdecken — sehr schön, wenn man für jede Galerie ein paar Monate Zeit hat und stets mit

Feuerwehrleiter und Scheinwerfer ausgerüstet ist. Für eine Riesengalerie wie etwa München wäre natürlich ein so freiräumiges Hängen unmöglich, die Pinakothek müßte dann bis an die Ludwigstraße verlängert werden. Frankfurt ist besser daran.

Abbildung 5 zeigt einen Teil der Rembrandtwand von vorn. Der Rembrandt ist sehr tief gehängt, vor allem damit man mit unbewaffnetem Auge nicht nur den Gesamteffekt, sondern auch die Finesse der Ausführung voll genießen kann, die gerade bei der Figur der Delila am größten ist. Die beiden fast lebensgroßen



Abb. 5: Rembrandtwand im Städelschen Institut.

Porträts daneben wirken als Puffer zu den kleineren Bildern, zugleich täuschen sie über die tiefe Aufstellung des Rembrandt hinweg, da sie in normaler Höhe hängen, in der Kopfhöhe aber doch unter der Delila bleiben; in ähnlichem Sinne wirken auch die Rahmen der flachen Tenierslandschaften rechts und links. Über die Schwierigkeiten der Farbenzusammenstellung soll hier nicht gesprochen werden.

Für die gegenüberliegende Langwand stand ein gleich mächtiges Mittelstück nicht zur Verfügung; es wurden deshalb hier, wie auch sonst, mehrfach Gruppen von Bildern eng zusammengeschlossen, die in der Farbe oder aus sonstigen künstlerischen Gründen zusammenpassen, dazwischen dann ganz breite Caesuren; das hat unter anderem auch einen nicht zu verachtenden mnemotechnischen Wert,

und was man lieben soll, das muß auch leicht zum Erinnerungsbild werden können — bei gleichmäßigen Intervallen, ob groß oder klein, ist das nur schwer möglich.

Eine Auslese feiner kleiner Niederländer ist in drei Kabinetten der Nordseite vereinigt; als Wandbespannung ist der höchst malerisch verschossene Plüsch aus dem Rembrandtsaal der ehemaligen Berliner Galerie antiquarisch erworben worden; die jetzt schwarz gerahmten Kabinettstücke nehmen sich darauf recht fein aus. Allerdings scheint mir das an sich sehr schöne Flimmern des jetzt so viel verwendeten Plüsch gerade bei holländischen Bildern ein wenig zu vordringlich; während z. B. für Marmor gar kein besserer Hintergrund zu denken ist. Die übrigen Holländer fanden in dem vorhin erwähnten neueröffneten Saale sowie in den jetzt frei gewordenen südlichen Kabinetten Platz. In einem Saal der Südwestecke sind einige recht gute Bilder des XVII. und XVIII. Jahrhunderts vereinigt, die vorher verstreut waren und nicht recht wirken konnten oder gar ihren Nachbarn schadeten: Velazquez, Tiepolo, Canaletto, Nattier, Tischbein u. a. Die meist sehr eleganten Farben kommen auf einem hellen Graulila zum Teil ganz überraschend heraus.

Für Veränderungen derart, wie sie im vorstehenden geschildert sind, hat ein Gönner des Instituts einen besonderen Fonds gestiftet, so daß die laufenden Mittel dadurch nur zum Teil belastet wurden. Während der Zeit der Herrichtung eines Raumes wurde jedesmal wenigstens die Mehrzahl der betreffenden Bilder anderweitig aufgehängt, sodaß sie dem Publikum keinen Tag entzogen blieben; die Arbeit des Hängens wurde damit freilich verdoppelt.

Darf ich zum Schluß dieser etwas langatmigen und vielleicht gar zu fachmäßigen Ausführungen noch einen Wunsch aussprechen, so wäre es der, daß sich die künftige Galerieleitung bei ihren Ankäufen an den Stil der Sammlung halten möge, als welche der Qualität nach zu den Galerien ersten Ranges gehört, dem Umfang nach aber das Glück hat, die kleinste zu sein. Also nicht zur Vermehrung der Bilderzahl kaufen, billig und schlecht, wie das schon einmal eine Zeitlang geschehen ist, sondern wenig und gut. Und womöglich nur alte Kunst. Muß es aber moderne Kunst sein, dann wenigstens auserwählte Meisterwerke wie jene Leibl und Liebermann. Am besten aber würde man die moderne Kunst der städtischen Galerie überlassen, die ja jetzt mit großen Mitteln gegründet werden soll, in ihr können auch andere Gesichtspunkte befolgt werden: die Fürsorge für lebende Künstler, das Heranziehen von Künstlern nach Frankfurt usw.; außerdem hat die Stadt in ihren Amtsräumen zahllose Versenkungen für unvorsichtige Ankäufe. Der Städel aber müßte sich seinen einzigartigen Charakter unter den europäischen Sammlungen alter Kunst bewahren. Die oben geschilderte Neuordnung sollte diesen Charakter so klar wie möglich herausarbeiten.

---

# DAS ZOOLOGISCHE MUSEUM DER BRESLAUER UNIVERSITÄT

VON

W. KÜKENTHAL

Wohl an allen deutschen Hochschulen besteht von alters her der Brauch, die zoologischen Sammlungen weiteren Kreisen zugänglich zu machen, und so ist auch in Breslau schon seit dem Jahre 1820 die zoologische Universitätssammlung an einigen Wochenstunden dem Publikum geöffnet worden.

Man war zur damaligen Zeit sehr anspruchslos. Die Sammlung diente in erster Linie dem Unterricht und dem speziellen Studium, und demgemäß war die Aufstellung nach systematischen Gesichtspunkten, in dichter Anordnung, in Reih' und Glied erfolgt, ohne im geringsten auf die Belehrung des Publikums Rücksicht zu nehmen. Dennoch war der Besuch ein reger, und man freute sich, wenn irgendwelche neue fremdländische Formen angekommen waren, die mit großem Interesse betrachtet wurden. Dieses Interesse schlief aber im Laufe der Jahre allmählich ein, und man geht wohl nicht fehl, wenn man das immer geringer werdende Verständnis, mit welchem heutzutage unsere Gebildeten der organischen Natur gegenüberstehen, dem mangelhaften Schulunterricht zuschiebt. Immer mehr ist der biologische Unterricht an unseren höheren Schulen zurückgedämmt worden, bis er durch die vor fast 30 Jahren erfolgte gänzliche Aufhebung in den oberen Klassen den Todesstoß erhalten hat. Diese rückschrittliche Bewegung steht im umgekehrten Verhältnis zu dem gewaltigen Aufschwung, den die Biologie in den letzten Dezennien genommen hat, und zu der Bedeutung, die ihr im geistigen Leben unserer Zeit zukommt.

Als man vor einigen Jahren daran ging, um den rapid wachsenden Anforderungen unserer Wissenschaft zu genügen, auch der Breslauer Zoologie, die bis dahin in mehr als dürftigen Räumen des alten Universitätsgebäudes untergebracht war, ein eigenes Heim zu errichten, war der Zeitpunkt gekommen, um auch eine durchgreifende Reform in der Aufstellung der Sammlungen ins Werk zu setzen und um zu versuchen, die schwindende Freude an den Werken der Natur neu zu beleben. Das ist nun in Breslau in folgender Weise geschehen. Als größter Übelstand wurde die Verquickung von Unterrichts-, Material- und Schausammlung empfunden, und ihre Trennung war erstes Erfordernis. Es wurde daher eine kleine, etwa 1000 Nummern umfassende Kollektion abgespalten, die ausschließlich Unterrichtszwecken im Kolleg und praktischen Kursen zu dienen hat. Dann mußte an die Schaffung eines besonderen Schaumuseums für das Publikum gegangen werden, und drittens war die große Masse der übrigen Objekte, die nur für Zwecke



Abb. 1: Gesamtansicht des zoologischen Instituts und Museums der Universität Breslau.

wissenschaftlicher Untersuchungen und Vergleichungen zu dienen hat, in geeigneten Räumen zu magazinieren.

Das war der Grundgedanke, der für den Plan des Neubaues maßgebend war, der aber noch dadurch erhebliche Komplikationen erfuhr, daß auch ausreichende

Räume für die Laboratorien, die Verwaltung, die Bibliothek, den theoretischen und den praktischen Unterricht vorzusehen waren. Als Resultat dieser mannigfachen Anforderungen ist das Gebäude entstanden, dessen Gesamtansicht in beifolgendem Bilde vorgeführt wird (s. Abbildung 1).

Hier möchte ich eine Bemerkung vorausschicken. So mancher, der einen großen, prunkvollen Museumsbau zu sehen erwartet hat, wird enttäuscht sein, wenn er das nahezu schmucklose, reichlich hoch geratene Gebäude erblickt. Man darf aber nicht vergessen, daß der Bau in erster Linie zur Aufnahme eines Universitätsinstitutes bestimmt ist und rein wissenschaftlichen Zwecken dient. Er ist eine Werkstätte für unsere Wissenschaft, und von einer Werkstätte kann man billigerweise nur verlangen, daß sie zweckmäßig ist. Von diesem Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit aus sind nicht nur die Arbeitsräume, sondern auch die erst in zweiter Linie in Betracht kommenden Museumssäle angelegt worden, und es wäre nach meinem Dafürhalten nicht richtig, wenn man angesichts der einfachen, schmucklosen Fassade, des Mangels eines großen Treppenhauses und anderer Attribute großer Museen den Vorwurf der Fiskalität erheben wollte, denn, wie ich zeigen werde, ist in bezug auf eine zweckmäßige Inneneinrichtung in keiner Weise gespart worden.

Betrachten wir die Abbildung 1, so läßt sich daraus die Raumverteilung unschwer erkennen. Das Gebäude besteht aus zwei senkrecht aufeinander stoßenden Flügeln. Der auf dem Bilde rechts liegende Flügel hat einen besonderen Eingang und enthält in den beiden unteren Stockwerken die eigentlichen Institutsräume. Die vier darüber liegenden Stockwerke werden von Sälen eingenommen, in denen die wissenschaftliche Sammlung untergebracht ist. Der oberste dieser niedrigen, als Magazine dienenden Säle hat schräges Oberlicht, und ein auch für Personenbeförderung eingerichteter Fahrstuhl fährt bis zu ihm hinauf. Der linke Flügel enthält im Parterre das Kesselhaus für die Heizung (Niederdruckdampfheizung), sowie die Dienerwohnungen. An seiner Hinterfront führen zwei Treppen zu dem großen Hörsaal, der also einen eigenen, links am Gebäude entlang führenden Zugang hat. Die nur das Kolleg besuchenden Studierenden kommen also in die übrigen Instituts- und Museumsräume gar nicht hinein. An den Hörsaal schließt sich nach vorn zu ein Raum für die Unterrichtssammlung an, sowie ein zweiter kleinerer Hörsaal. Die Freitreppe, welche man auf der Abbildung 1 im Vordergrunde erblickt, führt in einem einfach gehaltenen, mit Geweihen und Gehörnen geschmückten Treppenhaus zur Schausammlung. Für diese sind ursprünglich zwei Säle bestimmt worden, ein kleinerer, im zweiten Stockwerk liegender, der die schlesische Tierwelt enthält, und ein großer Oberlichtsaal, der den ganzen oberen Teil des linken Flügels einnimmt.

Diese Raumverteilung hat sich besonders dadurch als sehr zweckmäßig erwiesen, daß die verschiedenen Zugänge eine vollkommene Abtrennung herbei-

führen und den Betrieb des Institutes wie den Unterricht von jeder Störung freihalten. Alle Arbeiten, welche Ohr oder Nase empfindlich berühren können, wie Schlosserei, Gerberei, Maceration und Entfettung, werden in einem abseits liegenden, gesonderten Nebengebäude ausgeführt.

Ich gehe nunmehr dazu über, eine kurze Schilderung unseres Schaumuseums und seiner Einrichtungen zu geben.



Abb. 2: Saal der vergleichend-anatomischen Sammlung.

Wie schon erwähnt, sind zwei Räume zur Aufnahme des Schaumuseums vorgesehen, es wurde aber schließlich noch ein dritter Saal, zunächst versuchsweise, hinzugezogen. Dieser Saal liegt in dem rechten Flügel und enthält die vergleichend anatomische Sammlung. Ursprünglich sollte diese Sammlung nur den Studierenden zugänglich sein, es zeigte sich aber, daß auch im Publikum Interesse dafür vorhanden war, und da der Saal im gleichen Stockwerk liegt wie der die heimische Tierwelt enthaltende, ließ er sich unschwer an die übrige Schausammlung angliedern. Beifolgende Abbildung 2 zeigt die in diesem Saale

gewählte Anordnung. Außer zahlreichen freistehenden Skeletten, von denen ein 17 m langes Walskelett besonders imponiert, enthält er in senkrecht zu seiner Längsachse stehenden Schränken nach Organsystemen geordnete anatomische Präparate. Wir sehen in einer solchen Schrankfläche ein Organsystem in allen Stufen seiner Ausbildung, von den niedersten bis zu den höchsten Formen hinaufführend. So läßt sich z. B. die allmähliche Ausbildung des Gehirns innerhalb der Wirbeltierreihe Schritt für Schritt verfolgen. Ein anderer Schrank enthält in gleicher Anordnung die Sinnesorgane, die Atmungsorgane, das Darmsystem usw. Natürlich gewinnen diese Präparate erhöhte Bedeutung bei sachkundiger Erklärung, und es



Abb. 3: Rohrweihe mit Nest.

sind deshalb im vorigen Winter Führungen durch das Museum veranstaltet worden, die sich regen Zuspruches erfreuten.

Immerhin erfordert der Besuch dieses Saales eine gewisse Vorbildung, und bei nicht wenigen Besuchern wird er wohl nur den allgemeinen Eindruck hinterlassen, daß unsere Wissenschaft längst aufgehört hat, sich mit der Aufstellung und Beschreibung einzelner Objekte zu begnügen, vielmehr tieferen Problemen nachgeht und die kausalen Zusammenhänge zu erforschen sucht. Ganz anders ist das in dem Schausammlungssaale, der unsere einheimische Tierwelt enthält. Hier wurde eine Aufstellung in biologischen Gruppen gewählt, wobei besonderer Wert darauf gelegt wurde, daß auch die Umgebung möglichst naturgetreu zur Darstellung kam. So sind z. B. die schlesischen Vögel aufgestellt mit ihren Nestern, ihren Eiern oder Jungen. Beifolgende Abbildungen der Nester der Rohrweihe und

der Uferschwalbe (Abb. 3 u. 4) mögen davon eine Vorstellung geben. Auch für die einheimischen Säugetiere wurde diese Art der Darstellung durchgeführt (siehe die Abb. 5, wilde Kaninchen darstellend), die den eminenten Vorteil bietet, daß sie nicht nur die Gestalt der Tiere zum Ausdruck bringt, sondern auch über ihre Lebensgewohnheiten orientiert. Wichtig erschien es uns, die einzelnen Biologien nicht allzu umfangreich aufzubauen, um Platz für möglichst viele derartige Darstellungen zu haben. Es ist geplant, auch die niedere Tierwelt in solchen Biologien vorzuführen. Für die Insekten ist dies teilweise schon geschehen, indem zunächst die Schädlinge, deren Entwicklung und der von ihnen angerichtete Schaden demonstriert werden. Außerdem aber hielten wir es für nützlich, auch noch eine systematisch angeordnete Sammlung der einheimischen Insekten, der Konchylien wie der Vogeleier aufzustellen, damit den zahlreichen Sammlern Gelegenheit geboten wird, ihre selbst gesammelten Objekte mit Sicherheit danach bestimmen zu können. Der Erfolg zeigt, daß wir mit dieser Art der Aufstellung auf dem richtigen Wege sind und daß dadurch unsere Absicht, Verständnis und Liebe zu der uns umgebenden Tierwelt zu erwecken, viel vollkommener erreicht wird als durch die in manchen Museen beliebte trockene Beschreibung, die auf ausführlich gehaltenen Etiketten den Objekten beigegeben wird, denn durch solche schulmeisterliche Belehrung vertreibt man die Mehrzahl der Besucher auf Nimmerwiedersehen! Ähnlich ist auch die Aufstellung in dem großen Schausaale, von dem beifolgende Abbildung einen ungefähren Eindruck gibt (siehe Abb. 6). Er enthält eine Auswahl von Tieren aller Zonen. In der Mitte des Saales stehen große Vitrinen, in denen bestimmte biologische Gedanken zum Ausdruck gebracht werden sollen. Ich wähle als Beispiel eine solche Vitrine, welche die biologische Bedeutung der Farbe der Tiere veranschaulicht. Hier sehen wir zunächst die sogenannten sympathischen Färbungen. An einem beblätterten Zweige sitzen eine Anzahl indischer



Abb. 4: Uferschwalbe mit Nest.

Schmetterlinge mit zusammengeklappten Flügeln, die täuschend den Blättern gleichen, und nur schwer erkannt werden können. Sie selbst aufzufinden, macht dem Besucher Freude. Ähnliche Darstellungen sind von Heuschrecken sowie von den auf der Rinde von Bäumen sitzenden Insekten gegeben, auch die Schutzfärbungen zahlreicher mariner Tiere haben mit ihrer Umgebung Aufstellung gefunden. In gleicher Weise sind ferner Beispiele von Warnfarben, von Mimikry und dergleichen mehr gegeben. Andere Vitrinen enthalten Illustrationen des Geschlechtsdimorphismus, der Brutpflege, des Genossenschaftslebens usw. An den Wänden sind in großen Schränken die Säugetiere untergebracht, für welche eine biologische Gruppierung vorgesehen ist. Auch die Wandschränke der beiden

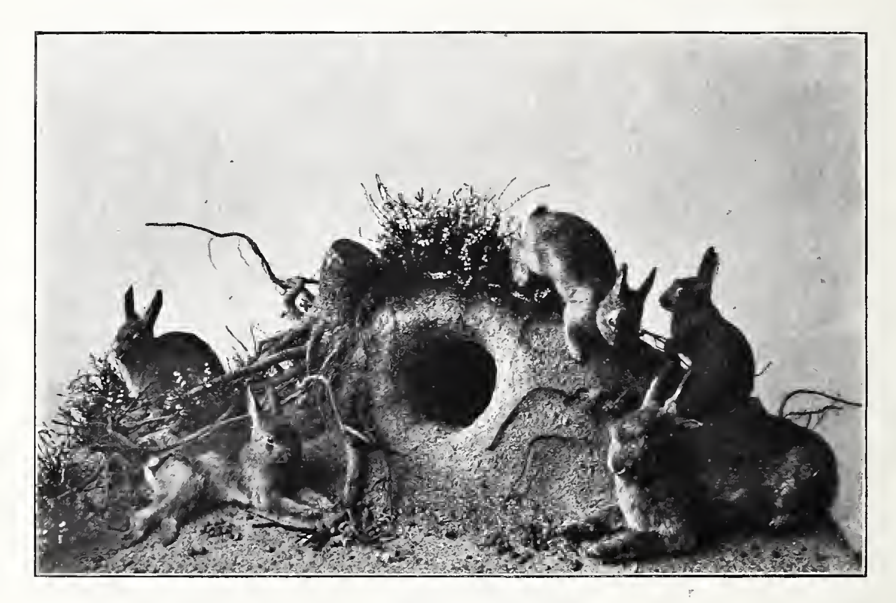


Abb. 5: Gruppe wilder Kaninchen.

darüber liegenden Galerien enthalten derartige Darstellungen aus anderen niederen Tierklassen, wenn auch hier vorläufig noch die systematische Anordnung vorwiegt. Die Brüstung des Geländers beider Galerien ist zur Aufnahme von Glaskästen für Insekten und Konchylien eingerichtet. Selbstverständlich ist nur eine Auswahl getroffen worden, und es sind besonders diejenigen Formen, die durch Form, Färbung oder biologische Eigentümlichkeiten ausgezeichnet sind, in die Schausammlung aufgenommen worden.

Indem ich nunmehr zu einer Schilderung der inneren Einrichtung übergehe, beginne ich mit der für alle Museen gleichwichtigen Schrankfrage. Im Schaumuseum kamen ausschließlich eiserne Schränke, fast durchweg mit Spiegelglasscheiben, zur Aufstellung. Als Richtschnur für die Konstruktion galt uns, daß das Auge des Beschauers möglichst wenig von den ausgestellten Objekten abgelenkt

werde, und es ist daher an den Schränken jedwede Verzierung weggefallen. Das Rahmenwerk wurde so schmal als nur irgend angängig genommen, und vorspringende Leisten, die nur als Staubfänger dienen, wurden vermieden. Aus diesem Grunde ist auch das Schloß ins Innere versenkt worden, nur eine kleine, winzige Öffnung für den Schlüssel deutet auf seine Anwesenheit hin. Ferner waren auf Grund unserer Anforderungen die Türen so zu konstruieren, daß sie sich bis auf nahezu 180 Grad herumlegen lassen. Wir haben diese Forderung

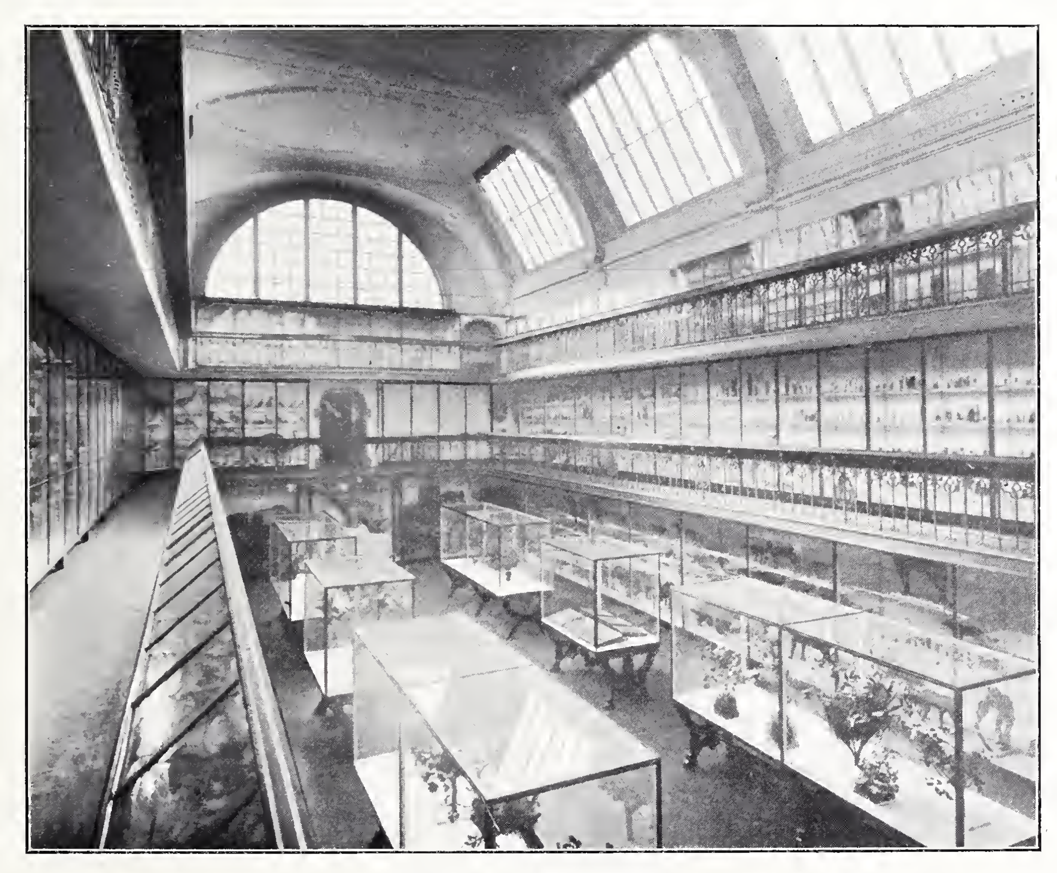


Abb. 6: Der große Schausaal.

deshalb aufgestellt, um große Objekte bequem in die Schränke hineintransportieren zu können und um auf den Galerien des großen Schausaales auch bei geöffneten Schranktüren ein ungehemmtes Begehen zu ermöglichen. Alle Schränke stehen auf ca. 15 cm hohen Füßen, damit der darunterliegende, in allen Räumen des Schaumuseums aus fugenlosem Xylopal hergestellte Fußboden leicht gereinigt werden kann. Selbstverständlich sind die von zwei Dresdener Firmen hergestellten Schränke vollkommen staubdicht. Zur Aufnahme der Objekte dienen auf Querstützen ruhende, eiserne T-förmige Schienen, auf welche noch Platten von halbdurch-

sichtigem Rohglas gelegt werden können. Spiegelglas dazu zu verwenden, empfiehlt sich deshalb nicht, weil erstens die daraufstehenden, oft recht kompakten Objekte alsdann in der Luft zu schweben scheinen, und zweitens, weil durch die unvermeidlichen Vibrationen die Objekte auf den glatten Flächen leicht ins Rutschen kommen.

Die Anschaffungskosten für diese Schränke waren natürlich recht beträchtliche, und sie erhöhten sich noch dadurch, daß möglichst große Frontscheiben bis zu 3 m Höhe und 4 m Breite zur Verwendung kamen, damit kein Rahmenwerk die Schaufläche zerlegt und den Beschauer stört. Demgegenüber steht aber ihre große Dauerhaftigkeit, das Wegfallen der bei Holzschränken ganz unvermeidlichen Reparaturen und vor allem die dauernd staubsichere Aufbewahrung der Objekte.

Zur Aufstellung der auf den Galeriebrüstungen angebrachten Kästen genügte ein leichtes Rahmenwerk, innerhalb dessen die Kästen sich verschieben lassen. Jeder zehnte Kasten ist durch eine verschließbare Klappe herauszunehmen, während die andern erst an diese Öffnung herangeschoben werden müssen. Das ist ein offenbarer Nachteil, da die Objekte beim Herausschieben der Kästen leicht ihre Lage verändern, und es würde zweckmäßiger, freilich auch erheblich teurer sein, wenn jeder Kasten aus einer eigenen Klappe einzeln herausgenommen werden könnte. Über die Kästen selbst möchte ich noch bemerken, daß sie gewöhnlichen Insektenkästen gleichen und nur mit Scheiben aus dickerem Glase versehen sind. Die ursprünglich gehegte Befürchtung, daß diese dem Drucke der Ellenbogen achtloser Besucher nicht standhalten würden und daß noch stärkere und natürlich erheblich teurere Scheiben aus Spiegelglas zur Verwendung kommen müßten, hat sich glücklicherweise nicht bewahrheitet.

Wie für so viele Museumssammlungen, so ist auch für ein zoologisches Museum die dauernde Lichteinwirkung eine schwere Schädigung. Die zarten Farben sehr vieler Tiere, besonders von Vögeln und Insekten, bleichen unter dem Einflusse des Lichtes bald aus, und wenn man sie dauernd dem Lichte aussetzen wollte, würde man schon nach ein paar Jahren genötigt sein, einen großen Teil der Objekte durch neue zu ersetzen.

Das würde aber Mittel erfordern, wie sie wohl nur wenigen Museen zur Verfügung stehen, und für manche wertvolle Stücke wäre ein Ersatz überhaupt nicht möglich.

Dagegen haben wir nun eine radikale Abhilfe getroffen. Das Schaumuseum ist dem Publikum an zwei Tagen der Woche (Mittwochs von 2—4 und Sonntags von 11—1 Uhr) je 2 Stunden geöffnet. Während dieser Zeit ist natürlich die Belichtung eine möglichst reichliche. Sobald aber die Besuchsstunden vorüber sind, werden sämtliche Fenster mit vollkommen lichtabschließenden Vorhängen verdeckt, und dadurch wird eine Dunkelheit herbeigeführt, die der einer photographischen Dunkelkammer nahekommt. Im großen Schausaal mit seinen großen, schrägen Oberlichtfenstern ergaben sich besondere technische Schwierigkeiten, die in folgender Weise überwunden wurden. An der Decke des Saales sind vor den Fenstern in deren

ganzen Breite Schlitze angebracht, die zu dem darüberliegenden Bodenraum hindurchführen. Hier liegen nun, direkt über den Schlitzen, starke, eiserne Wellen, die so miteinander verkoppelt sind, daß sich alle gleichzeitig drehen lassen. Auf diesen Wellen ist das dicke, schwarze, filzartige Tuch der Vorhänge aufgerollt. Sollen die Vorhänge heruntergelassen werden, so wird durch Drehung einer im Saale an leicht erreichbarer Stelle angebrachten Kurbel ein mit Elektrizität betriebener Motor in Gang gebracht, der sämtliche Wellen in langsam drehende Bewegung versetzt. Nun wickeln sich die an ihrer unteren Kante mit schweren, eisernen Schienen versehenen Tuchvorhänge langsam ab, und dabei gleiten die seitlichen Ränder jedes Vorhanges in tiefen, aus Eisenschienen gebildeten Rinnen entlang, so daß der Vorhang nicht aus seiner Bahn herausspringen kann. Um bei den schrägen Oberlichtfenstern ein etwaiges Vorwölben der Vorhänge zu vermeiden, sind vor ihnen von oben nach unten ziehende, dünne Eisenstäbe angebracht. Es genügt also eine Hebeldrehung, um die Maschinerie in Gang zu bringen und den Saal im Zeitraum weniger Sekunden vollkommen zu verdunkeln. In gleicher Weise werden die Vorhänge wieder gehoben, sie können aber auch an jedem beliebigen Punkte der Fensterhöhe fixiert werden. Nach einigen nachträglich vorgenommenen Korrektionen funktioniert diese Verdunkelungsvorrichtung ganz vortrefflich. Eine ähnliche Vorrichtung haben auch die Fenster des großen Hörsaales erhalten, damit wir ohne Zeitaufwand den Projektionsapparat in Tätigkeit setzen können. In dem kleineren Saale der schlesischen Fauna ist die gleiche Einrichtung für Handbetrieb geschaffen worden.

Es braucht wohl nicht besonders darauf hingewiesen zu werden, welche Vorteile diese übrigens gar nicht so übermäßig teueren Einrichtungen bieten. Hätten wir, wie uns zunächst nahegelegt wurde, den Schutz der Objekte vor Lichtschädigung dadurch herbeiführen müssen, daß die einzelnen Schränke nach Schluß der Besuchszeit mit Tüchern verhangen wurden, so hätte unser aus einem Diener und einem Heizer bestehendes Personal, die den gesamten Dienst im Institut wie im Museum zu versehen haben, vor und nach der Öffnung des Museums jedesmal stundenlang Arbeit gehabt, und der Lichtabschluß wäre, ganz abgesehen von anderen Unzuträglichkeiten, doch nur unvollkommen gewesen.

Ein bekanntlich sehr schwieriges Problem ist die Wahl der Farbe des Schrankhintergrundes. Einmal darf die Farbe des Hintergrundes nicht aufdringlich sein, dann sollen sich aber auch die Objekte möglichst scharf abheben. Nach längeren Versuchen sind wir zu einem sehr hellen Graugelb gekommen, das übrigens nur dann empfohlen werden kann, wenn die Schränke vollkommen schließen, da es sehr leicht schmutzt. Die gleiche Farbe zeigen auch die Postamente der ausgestopften Tiere. Es wäre aber eine großer Fehler, wenn man diese Hintergrundfarbe für alle Objekte verwenden wollte. Skelette z. B. mit ihrem elfenbeinweißen Ton würden sich sehr schlecht davon abheben, und deshalb ist im Saale der vergleichenden Anatomie als Hintergrundfarbe Schwarz gewählt worden. Ferner

müssen aber auch zahlreiche kleinere Präparate ihren eigenen Hintergrund haben, um sich möglichst scharf abzuzeichnen, und wir sind dabei folgendermaßen zu Werke gegangen. Alle in Flüssigkeit (Alkohol oder Formol) aufbewahrten Objekte des Schaumuseums sind in rechteckigen Glasgefäßen aufgestellt. Es ist bei uns ganz konsequent das Prinzip durchgeführt worden, nur derartige rechteckige und keine runden Gläser zu verwenden, da bei letzteren ganz erhebliche optische Verzerrungen auftreten. In einem solchen rechteckigen Gefäß ist das Präparat je nach seinen Farbentönen auf einer schwarzen oder weißen Glasplatte montiert, so daß es sich sehr scharf davon abhebt. Zum Aufkleben der Objekte auf diese Platten verwenden wir eine dicke Lösung reinster Gelatine, und es gelingt nach einiger Übung selbst meterlange, schwere Fische in dieser Weise zur Aufstellung zu bringen. Zum Verschluß des Gefäßes dienen sorgfältig aufgeschliffene Glasplatten, deren Ränder mit heißgemachtem Guttaperchakitt bestrichen werden. Dabei sind allerdings manche kleine technische Einzelheiten zu beachten, deren Beschreiibung aber hier zu weit führen würde. Jedenfalls wirkt der verschiedene Hintergrund nebeneinander stehender Gläser durchaus nicht störend, und der Vorteil, daß jedes Objekt sich möglichst deutlich präsentiert, liegt auf der Hand.

Mit diesen Angaben möchte ich mich begnügen. Es liegt mir selbstverständlich vollkommen fern, unsere Museumseinrichtungen als vorbildlich hinstellen zu wollen. Manches von dem, was ich hier zu schildern unternommen habe, ist ja bereits an großen Museen viel besser durchgeführt worden. Ich glaubte aber doch, daß es die Leser dieser Zeitschrift interessieren dürfte, von den Einrichtungen eines zoologischen Universitätsmuseums Kenntnis zu nehmen, das mit ganz geringen Mitteln auskommen muß, und das den Mangel an Arbeitskräften durch die relative Vollkommenheit seiner technischen Einrichtungen auszugleichen gesucht hat.

---

# ZUR RESTAURATION DER FRESKEN MICHELANGELOS IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

VON

ERNST STEINMANN

Die Fürsorge für Erhaltung und Reinigung des monumentalen Freskencyklus in der Sixtinischen Kapelle ist wenigstens in der ersten Hälfte der vier Jahrhunderte, die seit ihrer Entstehung verflossen, eine größere gewesen, als man gewöhnlich angenommen hat. Bekanntlich übertrug schon Paul III. durch ein besonderes Breve dem treuen Diener Michelangelos, Francesco Amatori, genannt Urbino, die Reinigung und Überwachung der Fresken seines Meisters. Auch nach Urbinos Tode ist dieser Posten mehrmals neu besetzt worden. Verhältnismäßig

früh aber — schon unter Pius V. (1566—1572) — machte sich eine umfassende Restauration der Kapelle und ihrer Fresken dringend notwendig.[1]) Es liegen uns über den gefährdeten Zustand, in dem sich die Sixtina infolge von Bodensenkungen schon während des Konklaves 1565 befand, erschreckende Berichte vor, die erkennen lassen, daß auch die Fresken Michelangelos an der Decke ernstlich bedroht waren. In der Tat ist damals der Maler Girolamo da Fano berufen worden, die Schäden auszubessern, aber er starb bald darauf, und die verantwortungsvolle Aufgabe wurde dem Domenico Carnevale aus Modena übertragen. Dieser hat nicht nur die klaffenden Risse des Gewölbes so kunstreich ausgefüllt, daß man später behaupten konnte, Michelangelo habe diese Risse mit eigener Hand gemalt, er hat auch vor allem am Opfer Noahs, am segnenden Jehovah und am Kopf des Jeremias größere Restaurationen vorgenommen. Er ist es auch wahrscheinlich schon gewesen, der über die meisten Figuren der Decke den durchsichtigen Firnis gestrichen hat, dem wir wohl zum Teil ihre gute Erhaltung verdanken.

Die Arbeiten, welche Urban VIII. im Jahre 1625 durch Simone Laghi in der Kapelle vornehmen ließ, beschränkten sich auf eine gründliche und mühsame Reinigung des ganzen Freskencyklus mit angefeuchtetem Brot; neue Restaurationsarbeiten machten sich erst wieder unter Clemens XI. (1700—1721) notwendig. Agostino Taja, der Verfasser einer berühmten Beschreibung des vatikanischen Palastes, überreichte damals dem Papst drei ausführliche Denkschriften, welche über die Wandgemälde und ihre Meister, über die Methode der Reinigung und über ihre Ausdehnung handelten und endlich Vorschläge für Restaurationen und Verbesserungen in der Kapelle enthielten. Wenigstens in einem von Taja selbst verfaßten Auszug ist uns der Inhalt dieser Memoriali noch im Cod. Vat. 9927 enthalten. Über die Restaurationen allerdings, die schon im Gange waren, während Taja schrieb, erhalten wir darin keine Aufschlüsse.

Schon Pius IV. (1559—1565) hatte von Daniello da Volterra einige Nuditäten des Jüngsten Gerichtes bedecken lassen, und dieses Werk der Zerstörung wurde nach dem Zeugnis Chattards von Stefano Pozzi unter Clemens XIII. (1758—1769) fortgesetzt. Richard sah diesen Maler mit seinen Gehilfen im Jahre 1762 an Ort und Stelle in voller Tätigkeit. Diese Übermalungen verdienen ebensowenig den Namen einer Restauration, wie das rohe Wiedereinsetzen eines Stück Mauerbewurfs nach der Pulverexplosion vom Jahre 1798. Damals wurde der Atlant links von der Trunkenheit Noahs bis auf den Kopf vollständig zerstört.

So waren seit der letzten umfassenden Restauration der Fresken unter Clemens XI. fast 200 Jahre verflossen, als Leo XIII. im Frühjahr 1903 eine Kommission berief, den Zustand der Deckengemälde und des Jüngsten Gerichtes zu untersuchen und nötigenfalls einer vorsichtigen und gewissenhaften Restauration

[1]) Die Belege im einzelnen werde ich im zweiten Bande meines Werkes über die Sixtinische Kapelle bringen.

die Wege zu weisen. Die von Professor Ludwig Seitz geleitete Untersuchung ergab, daß einzelne Teile der Decke wie auch der Altarwand durch neue Risse und Loslösung der Intonaco stark gefährdet waren, und so trat die Kommission am 18. Juni 1903 zum erstenmal in der Sixtina in corpore zusammen, um über die Methode der auszuführenden Restaurationsarbeiten zu beraten.

Entgegen früherer Gepflogenheit wurde das Berühren der Gemälde Michelangelos mit Farben einstimmig abgelehnt und die Reinigung der Flächen auf ein sorgfältiges Entfernen des Staubes beschränkt. Dagegen erkannte man die Festigung des Mauerbewurfes an der Decke, wie am Jüngsten Gericht als dringende Notwendigkeit an und übertrug die schwierige Aufgabe zwei erprobten Fachleuten, Cecconi Principi und Giovanni Cingolani. Fast zwei Jahre waren diese Männer mit größeren oder geringeren Unterbrechungen in der Sixtina tätig, ihre Arbeit, wie einst Michelangelo zunächst an der Decke über dem Eingang beginnend und mit dem Jüngsten Gerichte endigend. In der letzten Kommissionssitzung am 10. Mai 1905 stattete Professor Seitz über das technische Verfahren der Festigungsarbeit ausführlichen Bericht ab. Wie es bei früheren Restaurationen geschehen war, so bediente man sich auch jetzt kupferner Klammern, die leicht gefärbt an geeigneten Orten angebracht wurden, wenn es galt, besonders breite und gefährliche Risse zu überspannen. Natürlich wurden die Stellen sorgfältig ausgewählt und so weit wie irgend möglich auf die architektonische Umrahmung und die Hintergründe der Gemälde Michelangelos beschränkt. Um zu ermitteln, ob der Mauerbewurf noch fest, oder ob er sich — vor allem um die vielen alten, größtenteils verklebten Risse — gelockert hatte, wurde ein Beklopfen der Mauerflächen notwendig und ein vorsichtiges Ausfüllen der hohlen Räume mit einer flüssigen Mischung von Kalk und Puzzolanerde. Diese wurde mittels eines Saugapparates durch ein kleines Loch in die Mauer eingeführt und die schadhafte Stelle so lange behandelt, bis alle Hohlräume ausgefüllt und die flüssige Masse, allmählich trocknend, sich vollständig mit den alten Mauerteilen verbunden hatte. Die Natur des eingeführten Materials schließt jede Bildung von Schimmel aus, verbürgt dagegen die Widerstandsfähigkeit der behandelten Mauerflächen, wie man hoffen darf, auf Jahrhunderte hinaus. Über die Ausführung der Arbeit im einzelnen wurde ein Diarium geführt, welches zukünftigen Geschlechtern bezeugen wird, daß man sich der hohen Verantwortlichkeit der Aufgabe wohl bewußt gewesen ist.

Als der Maggiordomo Sr. H. Monsignor Cagiano de Azevedo im Frühling dieses Jahres noch einmal die Mitglieder der Kommission in der Sixtinischen Kapelle um sich versammelte, wurde ihm nicht nur der wohlverdiente Dank gespendet für das, was unter seinen Auspizien so glücklich vollendet war, es wurden auch noch mancherlei Wünsche für die Zukunft laut. Vor allem versprach der Maggiordomo, dem heiligen Vater die Bitte der Kommission zu übermitteln, auch fernerhin auf die Erhaltung des Heiligtums und seiner unschätzbaren Fresken

ein wachsames Auge haben zu dürfen. Es wurde durch das Zeugnis des anwesenden Foriere Maggiore dei Sacri Palazzi Apostolici, Marchese Sacchetti, erhärtet, daß die alten Gitter der Cancellata erst unter Kardinal Antonelli entfernt worden waren, und es wurde beschossen, wenigstens die Kopien der verlorenen Originale wieder an Ort und Stelle einzusetzen. Weiter wurde eine würdige Herrichtung des päpstlichen Thrones ins Auge gefaßt und die Wiederherstellung des seit dem letzten Konklave arg verwahrlosten Opus Alexandrinum des Fußbodens zugesichert. Es wurde endlich auch auf die Absicht Leos XIII. hingewiesen, der Kapelle ihre alten Fenster zurückzugeben, und es wurde vor allem der dringende Wunsch ausgesprochen, den Wandgemälden der Kapelle eine ähnliche Fürsorge angedeihen zu lassen, wie den Deckengemälden und dem Jüngsten Gericht.

Auch für die Wissenschaft haben die Restaurationsarbeiten in der Sixtina einige Früchte gezeitigt. Es wurde Fachmännern gern gestattet, die Gerüste zu erklimmen und die einzigartige Technik Michelangelos aus nächster Nähe zu bewundern. Messungen wurden vorgenommen, ältere Restaurationen, vor allem am Opfer Noahs, wurden scharf umgrenzt. Auch über die stets sich steigernde Schnelligkeit, mit welcher Michelangelo in Fresco malen lernte, konnte man hier oben bestimmte Vorstellungen gewinnen.

Schon seit fünf Monaten sind die Gerüste aus der Kapelle entfernt, und die Sixtina ist dem Kultus der Kirche und der Kunsbeflissenen ganz zurückgegeben worden. Die mühevolle Arbeit so langer Monate aber hat an den Fresken Michelangelos äußerlich keine anderen Spuren zurückgelassen, als daß die Schöpfungen des Meisters, vom Staube befreit, heller und freundlicher von der Decke auf den Eintretenden herniederleuchten. Ludwig Seitz, dem wir schon die Restauration des Appartamenta Borgia verdanken, hat auch diesmal die rechten Männer gefunden und ihnen die richtigen Wege gewiesen. Sein Name bürgt dafür, daß die Restaurationsarbeiten in der Sixtina nur einen vorläufigen Abschluß gefunden haben.

---

# REISESTUDIEN

VON

H. DEDEKAM

(FORTSETZUNG)

## 4. DIE WANDBEKLEIDUNG

### A. HOLZBEKLEIDUNG

Die Wandbekleidung ist eine sehr wichtige praktische und ästhetische Frage. Während man sich in den älteren Museen in der Regel mit Mauerwänden begnügte, sucht man in den neueren die Wände soviel wie möglich mit Holz zu bekleiden. Dieses bietet den großen Vorteil, daß man überall Nägel einschlagen

und Gegenstände aufhängen kann, es bildet auch einen Schutz gegen die Feuchtigkeit der Mauer und läßt sich mit Stoffen bespannen, Vorzüge, die in Gemäldesammlungen wie in Kunstgewerbemuseen deutlich hervortreten. Daneben steht als großer Nachteil die Feuergefährlichkeit. Ob die verschiedenen Methoden des Imprägnierens das Holz auf die Dauer gegen Feuer widerstandsfähig machen können, ist noch nicht bewiesen. Sehr viel darf man sich auch für die Museen von dem neuen russischen feuerbeständigen und wasserdichten Stoff »Uralite« versprechen.

### B. MAUERWÄNDE

Wo man Mauerwände ohne Holzbekleidung läßt, kann man wie im Berliner Kunstgewerbemuseum verfahren, d. h. man kann die Gegenstände, die an den Wänden aufgehängt werden müssen, mittels Stahldrähten, die an einem unter dem Dachgesims laufenden Eisenband befestigt sind, anbringen. Rahmen, Spiegel, Gobelins, sogar Porzellanschüsseln sind so in dieser Sammlung aufgehängt. In ähnlicher Weise kann man in Gemäldesammlungen verfahren. In Köln sah ich Waffen u. a. in Gruppen auf Holzplatten angebracht, die ebenfalls von Stahldrähten gehalten werden. Freilich gewährt diese Art der Befestigung keinen guten Anblick.

Wo man, wie bei Konsolen, Holzbrettern, die zur Anbringung von Gruppen kleinerer Gegenstände dienen, gezwungen ist, die Gegenstände direkt an die Wand zu heften, wird ein Loch in den Stein gebohrt, dieses wird mit Holz ausgefüllt und darein der Eisenhaken geschlagen (oder man gibt ihm mittels Gips festen Halt). Bei Veränderungen in der Aufhängung bietet diese Anbringungsweise natürlich manche Unannehmlichkeiten.

### C. ÜBERZUG DER WÄNDE

Begnügt man sich mit Mauerwänden, so können sie teils bemalt, teils mit Papier oder Stoff bekleidet werden. Im Berliner Museum haben Leimfarbe und schablonierte Renaissancemuster Anwendung gefunden. Am besten ist Wachsfarbe. Sie ist teuer, aber viel haltbarer und schöner als Leimfarbe, sie läßt sich waschen und hat gegenüber der Ölfarbe den Vorzug eines matten, angenehmen Tons. Außer im Kaiser Friedrich-Museum sah ich diese Farbe im Albertinum zu Dresden, wo jährlich einige Räume neu mit Wachsfarbe bemalt werden. Im Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld sind die Mauerwände mit gleichfarbiger Papiertapete bezogen, nämlich der matten sog. »Ingraintapet«, die gut aussieht, aber sehr wenig haltbare Farben hat.

Die beste und schönste Wandbekleidung ist Stoff. Er saugt das Licht auf, lenkt nicht die Aufmerksamkeit auf sich und wirkt neutral. Gröberes Gewebe paßt für größere Gegenstände, feineres für kleinere. Im Alten Museum zu Berlin war alles zugunsten der Stoffe aufgegeben. Im Dresdener Albertinum ist Stoff

in großer Ausdehnung als Hintergrund zur Verwendung gekommen, sowohl für Originalarbeiten in Bronze und Marmor wie für besonders schöne und wichtige Abgüsse. Am häufigsten wird ein graugrüner Leinenplüsch mit silbernen Reflexen (sog. Mikadoplüsch) gewählt, der von Motten nicht angegriffen wird. Verwendet man Leinwand, soll sie aus »rohem Hanf« bestehen. Jutehanf darf wegen seiner großen Feuergefährlichkeit nicht benutzt werden.

Am schönsten wirken gefärbte Stoffe.

Wenn man die Leinwand bemalt, darf man sie nicht erst mit Papier bekleben und nicht mit dicker, glänzender, sondern nur leicht mit matter Ölfarbe überstreichen, so daß die Textur völlig sichtbar bleibt.

Dieses Verfahren ist in mehreren Museen angewandt worden, besonders in Räumen, die für wechselnde Ausstellungen dienen, wie man es ja auch in den meisten Kunstausstellungen und in den Ausstellungsräumen vieler Kunsthändler wiederfinden kann. Im Grassimuseum zu Leipzig waren alle Räume (ausgenommen das alte holländische Rokokozimmer) auf diese Weise ausgestattet, wobei freilich an den schon früher erwähnten provisorischen Charakter der Einrichtung erinnert werden muß. Die Kunsthandlung Beyer & Sohn, Leipzig, hatte zwei Ausstellungsräume mit Sackleinwand bekleidet und sie in dem einem Raum mit mattgrüner Ölfarbe, in dem anderen mit grauer bemalen lassen.

Räume für wechselnde Ausstellungen müssen Wände haben, in die man ohne weiteres Nägel einschlagen kann. Im Hamburger Museum war der unterste Teil der Mauerwände mit losen Bretterwänden bekleidet, die mit graublauem Papier überzogen waren. Solider und praktischer ist grobe Wergleinwand, die entweder eine natürlich goldene, helle, gelbgraue Farbe hat, oder mit matter Ölfarbe in modernen, lichten Tönen leicht bestrichen ist. Auf zahlreichen temporären Kunstausstellungen und in Ausstellungslokalen von Kunsthändlern kann man gute Beispiele hiervon zu sehen bekommen.

---

## NOTIZ

Der Direktor des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn, Architekt Julius Leisching, beschäftigt sich seit langem mit Studien über die »Geschichte der Museen« und richtet deshalb an alle Kollegen die ergebene Bitte um freundliche Unterstützung durch gefällige Übersendung einschlägiger Literatur aus älterer Zeit, moderner Grundrisse und Aufrisse u. dgl. mehr von Museumsbauten aus neuerer Zeit.

---

# MUSEUMSCHRONIK

(VOM 1. JUNI BIS 1. SEPTEMBER 1905)

## I. GRÜNDUNGEN. ERÖFFNUNGEN

**Andernach.** Am 23. Juni wurde das neue städtische Museum eröffnet.

**Bastei** (Sächs. Schweiz). Im Anschluß an eine Lesehalle ist ein Bastei-Museum eröffnet worden.

**Bern.** Im ehemal. Standesrathause ist am 9. Juli ein Alpen-Museum eröffnet worden.

**Bregenz.** Am 8. Juni wurde das neue Voralberger Landesmuseum eröffnet.

**Brüssel.** Am 3. August ist im Palais de Cinquantenaire ein neues Museum ägyptischer, griechischer und römischer Altertümer eröffnet worden.

**Döbeln.** Das Altertumsmuseum ist von der Stadt erworben und im Wappenteuschstift neu aufgestellt worden.

**Eisenach.** Am 15. Juli wurde das Thüringische Museum, welches in die Räume der Dominikanerkirche übergesiedelt ist, feierlich wieder eröffnet.

**Glasgow.** In Tollcross House ist das East End Museum eröffnet worden.

**Heide.** Am 11. Juni wurde das vom Gewerbeverein gegründete Museum eröffnet.

**Kronach.** Im Zeughause der Festung Rosenberg wurde ein städtisches Museum eröffnet.

**Königshofen.** Im Kapuziner-Kloster ist ein archäologisch-ethnographisches Museum gegründet worden.

**Lüdenscheid.** Der Kunstgewerbe-Verein hat mit der Eröffnung einer Ausstellung von Metallarbeiten in der Lesehalle den ersten Schritt zum Ausban seines Museums getan. Es kommt ihm vor allem darauf an, der heimischen Metallindustrie auf diese Weise Anregung zu verschaffen.

**Mailand.** Luca Beltrami hat in einem Saal des Castello Sforza eine Art Archiv für die Lionardoforschung unter dem Namen »Raccolta Vinciana« eingerichtet. In kurzer Zeit sind (nach den Mitteilungen des Jahrbuches) über 250 Bücher und Broschüren und zahlreiche Reproduktionen der Werke Lionardos dieser Sammlung zugewiesen worden.

**M.-Gladbach.** Nachgetragen sei, daß im Jahre 1904 ein städtisches Museum begründet wurde.

**Mykonos.** Zur Aufbewahrung der auf Delos gemachten Funde wurde auf der von Athen aus bequemer zu erreichenden Insel Mykonos ein Museum erbaut.

**Nürnberg.** Am 18. Juni ist im Germanischen Museum die Sammlung deutscher Volkstrachten und Bauernaltertümer dem allgemeinen Besuch zugänglich gemacht worden.

**Paris.** Im Petit Palais sind drei neue Säle eröffnet worden: der Saal der Sammlung Ziem, der Manufaktur von Sèvres und des Bildhauers Dalou.

— Durch einen Beschluß des Präsidenten vom 21. Juli sind das Musée historique de l'armée und das Musée d'artillerie als »Musée de l'armée« vereinigt und dem Kriegsministerium unterstellt worden.

— Am 3. Juli ist im Louvre, Pavillon la Trémoille, ein neuer Saal elamitischer Altertümer eröffnet worden.

— Das Haus und die Sammlungen des Herrn Adolphe d'Ennery, als deren Erbe der französische Staat nach sechsjährigem Streite nunmehr anerkannt worden ist, sind dem Publikum geöffnet worden. Den Posten des Konservators erhielt Herr Deshayes, vorher Konservator der Sammlung Guimet.

**Pulsnitz.** Am 22. Juni ist ein städtisches Museum eröffnet worden.

**Remagen.** Ein städt. Museum wurde eröffnet.

**Rixdorf.** Am 23. August hat der Kiesgrubenbesitzer Körner in seiner Wohnung ein Altertumsmuseum prähistorischer Funde eröffnet.

**Velten.** Aus Anlaß des 70jährigen Bestehens der Veltener Ofenindustrie ist ein Keramisches Museum gegründet worden.

**Wien.** In einem Nebenhaus des Palais Modena wurden die Sammlungen des Erzherzogs Franz Ferdinand der Besichtigung zugänglich gemacht.

## II. PLÄNE. VORBEREITUNGEN

**Annaberg.** Der Erzgebirgsverein hat beschlossen, im Anschluß an das Altertumsmuseum ein Gebirgsmuseum zu gründen.

**Berlin.** Über die Errichtung eines technologischen Museums ist der preußische Handelsminister mit den Berliner Handelskammern ins Einvernehmen getreten.

**Bernburg.** Der Verein für Geschichte und Altertumskunde hat den Bau eines Museums beschlossen.

**Cardiff.** Das Welsh National Museum soll hier, die Welsh National Library in Aberystwyth errichtet werden.

**Ems.** Die Errichtung eines Museums wurde beschlossen, in dem vor allem die Entwicklung der Badeindustrie dargestellt werden soll.

**Haltern.** Dem Dispositionsfonds zum Bau eines Museums hat der Kaiser 10000 M. überwiesen.

**Harrisburg** (Pennsylvania). Die Gründung eines staatlichen Museums ist durch Staatsgesetz beschlossen worden.

**Maisons-Laffitte.** Das Schloß soll zu einem Annex des Louvre umgewandelt werden, zur Entlastung der dortigen Sammlungen.

**Mannheim.** Die Stadt beabsichtigt zum dreihundertjährigen Jubiläum im Jahre 1907 eine internationale Kunstausstellung zu veranstalten. Das dafür zu errichtende Gebäude soll später eine städtische Gemäldegalerie aufnehmen.

**Posen.** Im Dzyalinskischen Palais soll ein polnisches Museum unter dem Namen »Museum imienia Czartoryskich« gegründet werden.

**Schaffhausen.** Die Stadt wird die prähistorische Sammlung des Dr. Nürsch erwerben und als Museum einrichten.

**Stuttgart.** Die Gründung eines Museumsvereins ist in Aussicht genommen.

**Trier.** Die Gründung eines Diözesanmuseumsvereins ist angeregt worden.

**Windermere.** Mr. Benj. Atkinson Irving hat zur Errichtung eines Museums 1000 Lstr. gestiftet.

**Würzburg.** Für ein hier zu gründendes Tilmann Riemenschneider-Museum hat der Magistrat einen jährlichen Beitrag von zunächst 1000 M. bewilligt.

## III. AUSSTELLUNGEN

**Amsterdam.** Im Städtischen Museum wurde am 15. Juli eine Austellung von Werken des Malers Vincent van Gogh eröffnet.

**Antwerpen.** Im Museum findet vom 27. Juli bis 15. Oktober eine Ausstellung von Werken des Malers Jordaens statt.

**Bremen.** Im Kunstgewerbemuseum fand eine Gesamtausstellung der graphischen Arbeiten Heinrich Vogelers statt.

**Brünn.** Im Mährischen Gewerbemuseum vom 24. Sept. bis 22. Okt. »Ausstellung künstlerischer Reklame« (Plakate, Buch- und Notentitel, Geschäftsadressen, Inserate, Briefumschläge, Kalender u. dgl. m., auch rückschauende Abteilung). — Von Ende Oktober bis Ende November wird eine »Ausstellung von Städtebildern« (bildliche und plastische Darstellung von Platzanlagen, Straßenführungen, Gebäuden, Gärten, Stellungen der Denkmäler usw. in Beispielen und Gegenbeispielen) stattfinden.

**Flensburg.** Das Kunstgewerbemuseum veranstaltete eine vom 6. August bis 6. September dauernde sehr bemerkenswerte Ausstellung, »Die Vierlande«. Den Mittelpunkt bildete das Trachtenwerk des Hamburger Malers H. Haase. Dazu ein vortrefflicher Katalog, in dem ein Justus Brinckmann gewidmeter »Beitrag zur Kostümgeschichte der Vierländer« von Haase.

**Frankfurt a. M.** Im Kunstgewerbemuseum findet vom 15. März bis 16. April 1906 eine internationale Buchbindekunst-Ausstellung statt.

**Graz.** Im Oktober und November findet im Landesmuseum eine Ausstellung des Vereins bildender Künstler Steiermarks statt.

**Köln.** Im Kunstgewerbemuseum findet vom 18. November bis 23. Dezember eine Ausstellung der »Vereinigung Kölner Künstler« statt.

**Manchester.** Im Mai fand in der Art Gallery eine Watts-Ausstellung statt.

**Pilsen.** Im Gewerbemuseum fand vom 11. Juni bis Ende September eine Plakatausstellung statt.

**Reichenberg.** Im Nordböhm. Gewerbemuseum fand eine »Kaiser Josef-Ausstellung« statt.

## IV. PERSONALIA

**Berlin.** Der Privatdozent für neuere Kunstgeschichte an der Berliner Universität, Dr. Oskar Wulff, ist zum Direktorialassistenten am Kaiser Friedrich-Museum ernannt worden.

**Freiburg i. Br.** Dr. Otto Kümmel, bisher wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Zeughaus in Berlin, wurde zum Konservator der städtischen Kunstsammlungen ernannt.

**Hildesheim.** Prof. Rudolf Hauthal, vom Natur-

histor. Museum in La Plata, ist zum Direktor des Römer-Museums ernannt worden.

**Kasan.** Der langjährige Direktor des numismatischen Museums an der Universität, Dekan der philologischen Fakultät Dr. Darius von Nagujewški ist auch zum Direktor des Museums der schönen Künste und Antiquitäten an derselben Universität erwählt worden.

**London.** Arthur Skinner ist zum Direktor des Victoria and Albert-Museums ernannt worden.

**Magdeburg.** Die neu errichtete Bibliothekarstelle am städtischen Kunst- und Kunstgewerbemuseum ist dem bisherigen Praktikanten am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Dr. Alfred Hagelstange, übertragen worden.

**Paris.** M. Leprieur ist zum Direktor der Abteilung von Gemälden, Zeichnungen und graphischer Kunst ernannt worden.

**Rom.** Fiorilli, der Generaldirektor der Altertümer und schönen Künste im Unterrichtsministerium, scheidet aus seinem Amt. Als sein Nachfolger wird Corrado Ricci genannt.

**Stuttgart.** Die neu errichtete dritte Konservatorstelle an der Kgl. Naturaliensammlung ist dem bisherigen Kustos Julius Eichler übertragen worden, der gleichzeitig zum Professor ernannt wurde.

**Sunderland.** J. M. G. Bowley, der Kurator des Museums, hat nach fünfundzwanzigjähriger Tätigkeit sein Amt niedergelegt.

**Troppau.** Am 2. und 3. Juni fand hier die Tagung des Verbandes österreichischer Kunstgewerbemuseen statt.

**Zürich.** Zum Direktor der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums wurde J. de Praetere gewählt.

# LITERATUR

## I. BÜCHER

**The History of the Collections contained in the Natural History Department of the British Museum. Vol. I.** *Libraries. The Department of Botany. The Department of Geology. The Department of Minerals.* London 1904. XVII und 442 Seiten.

Auf Veranlassung von E. Roy Lankaster haben die wissenschaftlichen Beamten des großen Naturhistorischen Museums in London eine Geschichte ihrer Sammlungen verfaßt, von welcher der 1. Band mit den Berichten über die Bibliothek, die Abteilungen für Botanik, Geologie und Mineralogie nunmehr vorliegt. Es ist gewiß ein dankenswertes Unternehmen, dem großen wissenschaftlichen Publikum und der Nachwelt zu berichten, wie solche gewaltige Sammlungen zustande gekommen sind, welche Männer dabei mitgewirkt haben und welche ungeheuere Geistesarbeit darin aufgestapelt ist. Von der Geschichte des Museums erfahren wir, daß seine eigentliche Gründung in das Jahr 1753 fällt und auf Hans Sloane zurückzuführen ist, dessen mannigfaltigen Sammlungen den Grundstock des Museums abgeben. Im Januar 1759 wurde das Museum dem Publikum geöffnet, zunächst an drei Tagen in der Woche von 10—4 Uhr. Seit 1879 ist es täglich geöffnet. Die ersten Pläne zu dem jetzigen Pracht-Gebäude entstanden schon im Jahre 1863—64. Der eigentliche Bau begann im Jahre 1873 und erst im Jahre 1880 und 1881 konnten die einzelnen Abteilungen der Besichtigung zugänglich gemacht werden. Eine ausführliche Liste bringt uns die Namen aller wissenschaftlichen Beamten vom Jahre 1756—1902 mit Angabe des von ihnen vertretenen Spezialfaches. Der Bericht über die Bibliothek enthält nicht nur eine Angabe über die Vermehrung in den einzelnen Jahren seit 1753 und über die Verteilung der Werke auf die einzelnen Abteilungen, sondern gibt auch eine Liste der hauptsächlichsten Spender und derjenigen wissenschaftlichen Gesellschaften der ganzen Welt, deren Schriften im Tauschverkehr an das Museum gelangen. Die Bücherei zerfällt in eine Generalbibliothek mit den größeren Werken allgemeinen Inhaltes, Gesellschaftsschriften, Karten usw. und in die Abteilungsbibliotheken für Botanik, Geologie, Mineralogie, und Zoologie, welche die Fachliteratur enthalten und teilweise auch als Handbibliotheken auf die Arbeitszimmer der einzelnen Beamten verteilt sind. Ende 1900 umfaßten die gesamten Bibliotheken des Museums über 75 000

Bände und über 5000 Karten. Der Bibliotheksbericht ist von B. B. Woodward verfaßt. Die Berichte über die Sammlungen der Botanik, Geologie und Mineralogie sind gleichmäßig gehalten. Sie bringen zunächst eine allgemeine Übersicht, namentlich über die Entstehung und Einverleibung größerer Sammlungen, dann eine chronologische Aufzählung der Erwerbungen und Vermehrungen in den einzelnen Jahren seit 1753 (in der Botanik seit 1829) und schließlich eine namentliche Liste der hauptsächlichsten Spender und Mitarbeiter nebst kurzer Anführung ihrer Zuwendungen und Leistungen.

Den Bericht über die Botanik hat G. Murray, denjenigen über die Geologie A. S. Woodward, denjenigen über die Mineralogie C. Fletcher erstattet.

Der zweite Band, welcher die Geschichte der zoologischen Sammlungen enthalten soll, wird von 10 Beamten verfaßt und dürfte noch umfangreicher werden als der erste Band. F. Römer.

**Meyer, A. B.,** *Studies of the museums and kindred institutions of New York City, Albany, Buffalo, and Chicago, with notes on some European institutions.* From the Report of the United States National Museum for 1903. Washington 1905. 295 S. 8° und 120 Abb.

Wer mit Museumstechnik sich beschäftigt, dem sind die Meyerschen Reisestudien längst vertraut geworden. Die Fülle aufmerksamer Beobachtungen, die in ihnen niedergelegt ist, hat die Smithsonian-Institution bestimmt, ihrem Jahresbericht eine vom Verfasser nachgeprüfte Übersetzung einzufügen, die auch als Sonderdruck ausgegeben worden ist. Auf den Inhalt des Buches, der als bekannt vorausgesetzt werden muß, brauche ich hier nicht einzugehen. Für den deutschen Leser kommt die neue Ausgabe deshalb in Betracht, weil sie ein handlicheres Format hat, als die ursprüngliche, weil die Abbildungen, denen vielfach neue Aufnahmen zugrunde liegen, zum größten Teil besser sind, und weil ein bei den Studien so sehr vermißtes Inhaltsverzeichnis beigegeben wurde. Freilich genügt auch dieses noch nicht. Es könnte sehr viel mehr Stichworte enthalten und würde an Brauchbarkeit gewonnen haben, wenn man Namens- und Sachverzeichnis auseinandergehalten hätte.

Die englisch sprechenden Museumsbeamten, die sich jetzt erst Meyers bedeutsame Arbeiten ganz zum geistigen Eigentum machen können, werden bei der Aufmerksamkeit, mit der sie museumstechnische Fragen zu behandeln gewohnt sind, das Buch mit Freude und Dank aufnehmen.

Ktsch.

**BEIM HERAUSGEBER SIND EINGEGANGEN (Besprechung bleibt vorbehalten):**

**Ambrosoli, S.,** *Atlantino di Monete Papali Moderne, a sussidio del Cinagli. Con 200 fotoincisioni, e un ritratto di Angelo Cinagli.* Milano, Hoepli 1905. 131 S. kl. 8°.

**Chytil, Karl,** *Die Kunst in Prag zur Zeit Rudolfs II.* Veröffentlichung des Kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer in Prag. Prag 1904. 75 S. 8° und 32 Abb.

## II. MUSEUMSBERICHTE. KATALOGE

**Chicago: Field Columbian Museum.** *Annual Report of the Director to the Board of Trustees for the year 1903—1904.* Chicago October 1904.

Dieser Bericht gibt, wie wir das von den Publikationen der amerikanischen Museen gewohnt sind, wieder ein ganz genaues Bild der Tätigkeit des Museums.

Außer mit dem Portrait eines Ausschuß-Mitgliedes ist das 83 Seiten starke Heft mit 13 Volltafeln ausgestattet, die die Aufstellungen von Museumsobjekten wiedergeben. Der Abschnitt »Maintenance« bringt uns gleich auf das deutlichste das vor Augen, was unsere Museen so sehr von den amerikanischen unterscheidet und diesen die Möglichkeit gibt, in der kürzesten Zeit den fast Jahrhunderte alten europäischen Instituten nachzukommen — die großen Geldmittel. Etwa 590 000 M. wurden 1903—4 für das Museum, das Zoologie, Botanik und Geologie umfaßt, ausgegeben.

Der große Aufwand wird erklärlich, wenn man berücksichtigt, was dafür geleistet wird. Da sind zuerst die vielen wissenschaftlichen Publikationen (Verzeichnis Seite 255, 256), die Ausrüstung und Aussendung von Sammlern und Forschungsexpeditionen und last not least die wissenschaftlichen Vortragskurse. Drei Dinge, mit denen das F.C.M. vielen und vor allem vielen europäischen Museen vorangeht. Es wurden 9 Vortragskurse gehalten, 14 Publikationen gemacht und 16 Sammelexpeditionen ausgeschickt.

Ein besonderer Wert wird in den amerikanischen Museen auf die Anschauung durch Originalphoto-

graphie gelegt. In dem F.C.M. wurden 1903—4 6023 Negative, über 4000 Kopien und 493 Laternbilder hergestellt. Gerade die letzteren sind ja von hervorragender Wichtigkeit für die wissenschaftlichen Vorträge.

245 125 Personen besuchten das Museum. Die Liste, aus der man ersehen kann, wieviel Lehrer und Schüler, verteilt auf die verschiedenen Lehranstalten, das Museum besuchten, scheint mir eine statistische Spielerei, die kaum einen praktischen Wert hat.

Den Hauptteil des Reports nimmt die Aufzählung sämtlicher Neuerwerbungen in allen Abteilungen des Museums ein, wobei wir die merkwürdige Erfahrung machen, daß im F.C.M. die Ornithologie nicht zur Zoologie gehört. Den Schluß machen die Liste der Mitglieder und die Statuten.

Von den Tafeln sind fünf der Zoologie, vier der Mineralogie, zwei der Ethnographie und zwei der Botanik gewidmet. In einer zoologischen und einer ethnographischen Abbildung sieht man die in Amerika sehr allgemeine und auch in Europa schon vielfach auftretende Neigung betätigt, bestimmte Vorgänge körperlich zur Darstellung zu bringen. Wenn auch solche Tableaux das Laienpublikum sehr bestechen, so muß man sich doch dabei stets vor Augen halten, daß damit eigentlich der wissenschaftliche Boden, den ein wissenschaftliches Museum auch in der Schaustellung unter allen Umständen haben muß, verlassen wird und man in eine bedenkliche Nähe von Instituten gerät, die mit dem Namen Panoptikum belegt werden. Abgesehen davon, daß eine eminente künstlerische Begabung dazu gehört, solche Tableaux einigermaßen der Wirklichkeit entsprechend anzufertigen, muß man sich vor Augen halten, daß man doch meist mit unechtem Material zu arbeiten gezwungen ist, daß man keine echten Felsen, kein echtes Wasser bringen kann, daß die getrockneten Pflanzen trotz bester Bemalung immer den Eindruck von Heu machen und die Puppen und Püppchen niemals die Starrheit und Interesselosigkeit der Puppen ablegen. Der geringste Lapsus macht die Sache lächerlich, und wenn auch alles korrekt ist, langweilig werden die Gruppen immer wirken. Dem Naturerkennen wird nichts genützt, und zur Kunst wird das Publikum nicht erzogen.

Eine Tafel zeigt die Anordnung eines Saales des Dep. of Geology, wodurch wir die Art der Aufstellung in dem Museum kennen lernen. Beim besten Willen muß man diese Manier plump und unschön nennen. Diese dickbeinigen, breitzargigen Pultuntersätze erinnern zu sehr an Kasernentische, und an den Pulten tritt das starke Rahmenwerk erdrückend hervor. Es ist möglich, daß sich das in Natur besser macht, auf dem Photo sieht es nicht schön aus.

Im ganzen genommen erhalten wir durch den Report wiederum ein deutliches Bild von der großen Rührigkeit und dem ernsten Vorwärtsstreben unserer Kollegen jenseits des großen Wassers. Der Erfolg wird ihnen garantiert durch die bedeutenden Mittel.

Benno Wandolleck.

**Frankfurt a. M.** *Achtundzwanzigster Jahresbericht des Vereins für das historische Museum zu Frankfurt a. M.* Erstattet vom Vorstande in der Jahresversammlung am 5. Januar 1905. Frankfurt a. M. 1905. 52 S. 8°.

Der Bericht hat neben seiner örtlichen noch eine allgemeine Bedeutung. Wer sich mit den Aufgaben der historischen Lokalmuseen beschäftigt, wird gut tun, ihn, besonders in dem von Otto Lauffer verfaßten Teil, genau zu studieren. Denn mit großer Klarheit sieht er die Ziele dargelegt, die eine derartige Sammlung zu verfolgen hat. Wenn überall so wie hier betont würde, daß lediglich die »kulturgeschichtlich-archäologischen Gesichtspunkte« für die Beamten beim Ausbau und bei der Anordnung, für das Publikum beim Studium der Lokalmuseen als maßgebend anzusehen sind, und beim Sammeln nur die Heimat, diese aber so umfassend wie möglich berücksichtigt werden soll, so würden die Klagen, die jetzt oft mit gutem Grund gegen diese Anstalten erhoben werden, ohne weiteres verstummen müssen. Namentlich in einer Stadt wie Frankfurt, die sich auch noch einer Gemäldegalerie und eines kräftig aufstrebenden Kunstgewerbemuseums erfreuen darf, muß die Sicherheit in der Abgrenzung der Ziele, die sich in Lauffers Worten ausspricht, mit Freude und Dank begrüßt werden.

Mit gutem Grund hat Lauffer den Gebrauchszweck der Gegenstände, nicht aber ihren Stoff, ihre Technik oder ihre kunstgeschichtliche Stellung zur Grundlage der Einteilung seines Berichtes genommen, und um den Plan in allen seinen Teilen deutlich hervortreten zu lassen, auch die Gruppen mit angeführt, in denen zufällig im Berichtsjahr keine Erwerbungen gemacht werden konnten. Er scheidet den Stoff in sieben große Abteilungen: Haus-, Staats- und Gemeinde-, Kriegs-, Rechts-, kirchliche, Kunst- und wissenschaftliche Altertümer, die Abteilungen aber wieder in Gruppen. So

werden wir z. B. bei den Hausaltertümern bekanntgemacht mit: 1. Wohnungswesen und Hausrat (Unterabteilungen: Wohnbau; Möbel; Leuchtgerät; Gerät für Küche und Keller; Geschirr in gebranntem Ton, in Steinzeug, in Fayence, in Porzellan, in Glas, in Zinn, in Edelmetall; Eßgerät; Rauch- und Schnupfgerät; Gerät zur Tuchbereitung, zum Nähen und Bügeln), 2. Gewebe, Tracht und Schmuck (wobei die städtische von der bäuerlichen Tracht geschieden ist), 3. Denkmälern des gesellschaftlichen Lebens (Spielsachen, Jagdgeräte), 4. Denkmälern von Handel und Gewerbe.

Die räumlichen Verhältnisse des Historischen Museums gestatten zurzeit noch nicht, die Aufstellung der Gegenstände den in dem Bericht niedergelegten Grundsätzen entsprechend überall durchzuführen. Es ist zu wünschen, daß die Möglichkeit hierzu bald gegeben wird. Dann wird etwas Vorbildliches geschaffen werden können.

Ktsch.

**Leiden.** »*Ministerie van binnenlandsche zaken. Rijks Ethnographisch Museum te Leiden. Verslag van den directeur (Dr. J. D. E. Schmeltz) over het tijdvak van 1. Oct. 1903 tot 30. Sept. 1904.* Mit twee bijlagen. s'Gravenhage 1905.« (110 S. 8°.)

In der bekannten ausführlichen Weise gibt auch dieser »Jahresbericht« über alle Vorgänge Auskunft. Wir müssen uns darauf beschränken, auf die erfreuliche stetige wissenschaftliche Tätigkeit hinzuweisen, sowie auf die ansehnliche Vermehrung der Sammlungen, die ihrem Hauptinhalt nach, mit dem nötigen Literaturnachweis besprochen werden. Leider fehlt die Angabe der Gesamtsumme der zahlreichen Schenkungen und Erwerbungen. Das demnächstige Erscheinen eines wissenschaftlichen Kataloges (Borneo) wird allseitig mit besonderer Freude begrüßt werden, umsomehr als derselbe außer in holländisch zugleich auch in deutsch erscheint, eine sehr praktische Entschließung, die ohne Zweifel für die weitere Verbreitung sehr wichtig sein wird.

Die »bijlagen« (S. 68—110) enthalten Berichte über Studienreisen, die im Auftrage des Ministers unternommen wurden, um die bedeutendsten Museen Deutschlands und Österreichs in ihren ethnographischen Beständen kennen zu lernen. Wenn es sich dabei zeigte, daß selbst Verwaltungen von Städten (Bremen, Hamburg, Köln usw.) »nicht zurückschrecken« für würdige Unterkunft der betreffenden Sammlungen zu sorgen, »so muß dies uns Holländer traurig stimmen, im Vergleich mit den bei uns herrschenden Zuständen.« Zur Erklärung der letzteren heißt es über Nápresteks Böhmisches Gewerbe-Museum (Prag): »Dieses einer Witwe gehörige Museum ist in einem kleinen, dunklen, nicht heizbaren Privathause untergebracht, was uns lebhaft an die gleichen Verhältnisse des »Reichs Ethnographisch Museum« erinnerte.« — Ganz richtig! nur mit dem Unterschiede, daß die im Laufe von über 60 Jahren zusammengebrachten Sammlungen in Leiden nach und nach in fünf Häusern aufgespeichert werden mußten. Und doch bilden diese Sammlungen zweifellos den wertvollsten und wichtigsten Teil unter den dem Staate gehörigen. Gegenüber diesen unhaltbaren Verhältnissen wird es in der Tat die höchste Zeit, endlich ein anständiges Museum zu bauen. Hoffentlich nicht in einer Kleinstadt wie Leiden (54000 Einwohner), deren Hochschule durchaus keiner derartigen umfangreichen Sammlungen bedarf.

Schon die ärmliche Besuchsziffer von 1844 Personen im letzten Jahre sollte aufs neue überzeugen, daß derartig große Museen allein in der Hauptstadt ihre vielseitigen Aufgaben zu lösen vermögen, im lebhaftesten Verkehr mit der Öffentlichkeit, gegen den sich freilich gewisse Seiten in Holland noch immer sträuben.

O. F.

## BEIM HERAUSGEBER SIND EINGEGANGEN (Besprechung bleibt vorbehalten):

**Basel.** *Öffentliche Kunstsammlung in Basel. LVII. Jahresbericht. Neue Folge. I.* 44 S. 8°. Dem vom Konservator Dr. Paul Ganz erstatteten Bericht ist eine Abhandlung von Daniel Burckhardt, »Der Klassizismus in Basel«, beigegeben.

**Bergen.** *Vestlandske Kunstindustrimuseums Aarbog* for Aaret 1900, 1901, 1902, 1903.
— Dasselbe für das Jahr 1904. Bergen 1905. 104 S. 8°. Inhalt: Johan Bøgh, Udskaarne adelige Vaabener paa Møbler i Vestl. Kunstindm. Dazu 10 Tafeln. — Johan Bøgh, Nye Studier over det europaeiske Porcellaens Oprindelse. — Jahresbericht.

**Cöln a. Rh.** *XIV. Jahresbericht für das Rechnungsjahr 1904 nebst Mitteilungen über das Kunstgewerbemuseum.* Cöln 1905. 32 S. 8°. 8 Abb.

**Graz.** *XCIII. Jahresbericht des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum über das Jahr 1904.* Herausgegeben vom Kuratorium. Graz 1905. 82 S. 8°.

**Hannover.** *Katalog des Schulmuseums der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Hannover.* Hannover 1903. IV u. 74 S. 8°.

**Prag.** *Kunstgewerbliches Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag. Bericht des Kuratoriums für das Verwaltungsjahr 1904.* Prag 1905. Deutsch und tschechisch. 43 u. 39 S. 8°.

**Troppau.** *Bericht über die Troppauer Tagung des Verbandes österreichischer Kunstgewerbe-Museen* (1. bis 5. Juni 1905). 7 S. 4°.

**Washington.** *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution showing the operations, expenditures and condition of the institution for the year ending june 30, 1903.* Washington 1905. XV und 646 S. 8°. 120 Abb.

Inhalt: Part I: Report upon the condition and progress of the U. S. National Museum by Richard Rathbun. — Part II: Papers descriptive of Museum Buildings a) The U. S. National Museum an account of the buildings occupied by the national collections. By R. Rathbun. b) Studies of museums and kindred institutions of New York City, Albany, Buffalo, and Chicago, with notes on sone European institutions. By A. B. Meyer (s. unter Lit. I).

## III. ZEITSCHRIFTEN

**Berlepsch-Valendas, H. E. von,** *Skandinavische Museen.* (Kunst und Handwerk 55 S. 169. 201.)

**Boston,** *Museum of fine arts, Bulletins.*

3. Band Nr. 3, (Juni 1905): Benj. Ives Gilman: Bericht über die Ereignisse und Ansichten, betr. den neuen Velazquez.

Nr. 4 (August 1905): Die Gruppe der Tyrannenmörder. Eine griechische Toilettenbüchse mit einer Darstellung aus der Odyssee.

**The Museums Journal,** *the organ of the Museums Association.* Edited by P. Howarth, F. R. A. S., F. Z. S. Museum and Art Gallery, Sheffield.

Juni 1905. Band 4., Nr. 12.

*Dr. Anton Fritsch. Das neue Lokalmuseum in Bad Bielohrad, bei Jitschin, Böhmen.*

*L. Wray, J. S. O., Director of Museums Federated Malay States. Ein Inventarisationssystem für Museumsgegenstände.* Es werden keine Bücher, sondern nur noch Karten verwendet, in Duplikaten. Diese werden geordnet a) als Register (Inventar), in der Reihenfolge der Zugänge; b) als Katalog, der Aufstellung im Museum folgend. Die Karten tragen folgende Vermerke: Zugangsnummer, Datum des Zugangs, Platz im Museum, Beschreibung, Herkunft, Form der Erwerbung (Kauf, Geschenk, Name des Sammlers). Jeder Raum des Museums ist durch einen Buchstaben, jeder Schrank durch eine Nummer bezeichnet (diese Numerierung beginnt in jedem Raum von 1 an). Jeder Kasten enthält 3000 Karten. Unterabteilungen des Kataloges werden durch farbige Karten bezeichnet, ebenso Gegenstände, deren Bestimmung noch nicht durchgeführt ist. Dies System ist von jedermann ohne Vorkenntnis leicht zu benutzen und gestattet jederzeit eine Neuaufstellung und -klassifizierung der Gegenstände.

Juli 1905. Band 5, Nr. 1.

*Jahresbericht des Vorstandes der Museums Association.* Die Zahl der Mitglieder ist auf 203 angewachsen. Die Zeitschrift wird im kommenden Jahre weniger Kosten verursachen, da das Museumsadreßbuch bald beendigt sein wird.

Worcester Conference 1905.

*Ansprache des Präsidenten Lord Windsor.* Berichtet über neue Museumsbauten in London, über Versuche zur Konservierung alten Bausteins, über den Wert und das Wachstum von Provinzial- und Lokalmuseen.

*Henry Crowther, F. R. M. G., Museum, Leeds. Das Museum als Lehrer der Naturgeschichte.* Auf lange persönliche Erfahrungen gestützte Bemerkungen über das Verhältnis des Publikums zu naturwissenschaftlichen Museen, über die Pflichten und Verantwortlichkeit der Beamten solcher Museen, über Leihausstellungen, Schaugruppen, Vorträge u. a.

*B. E. Sargeaunt. Die Nelson-Jahrhundert-Ausstellung im Royal United Service Museum, Whitehall.*

August 1905. Band 5. Nr. 2.

*Bericht über die Worcester Conference, 10. bis 14. Juli.* (Rückblick auf die früheren Versammlungen. Programm der Versammlung 1905. Geschäftsbericht. Satzungen. Mitglieder. Rechnungsvorlage.)

*Frank Collins Baker. Das Museum und die Schule.* (Vortrag auf der Worcester Conference.) Bericht über die Bemühungen der Chicago Academy of sciences, die Schüler in das Studium der Naturgeschichte einzuführen. Dies geschieht durch die Verteilung gewisser Fragebogen, die von den Schülern bei den regelmäßigen Museumsbesuchen (ein- oder zweimal die Woche) auszufüllen sind. Eine andere Form ist die Beobachtung der lebenden Vögel in den Stadtparken durch Ferngläser; hierzu werden die Schüler in den Monaten März—Mai angehalten. Hieran schließen sich Vorträge »morning bird-talks«

im Hörsaal der Akademie. — In Brooklyn und Washington hat man mit Kindermuseen, Sammlungen, in denen nur wenige, große und leicht verständliche Gegenstände ausgestellt sind, viel Erfolg gehabt. Hnl.

**Chytil, Karl,** *Die Aufstellung von Museumsgegenständen.* (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn, 1905, Nr. 8.)

**Gurlitt, C.,** *Die Zukunft der Dresdner Museen.* (Dresdner Jahrbuch 1905.)

**Hildenbrand, F. J.,** *Das künftige historische Museum der Pfalz (zu Speier) nach den Entwurfskizzen geschildert.* Mit 1 Tafel und 4 eingedruckten Bildern. (Pfälzisches Museum 32, S. 49.)

**Koetschau, K.,** *Vom historischen Museum.* (Dresdner Jahrbuch 1905.)

**Richter, O.,** *Entstehung und Entwicklung des (Dresdner) Stadtmuseums.* (Dresdner Jahrbuch 1905.)

**v. Seidlitz, W.,** *Die Zukunft der Dresdner Museen.* (Dresdner Anzeiger Nr. 198 vom 19. Juli 1905.)

**Zimmermann, E.,** *Das Porzellanzimmer im Königlichen Schloß zu Dresden.* (Dresdner Jahrbuch 1905.)

**Mexico.** *Anales del Museo Nacional de México.* Segunda Época. Tom. II. Nums. 4, 5, 6. México 1905. Inhalt: M. Villada, una exploración á la cuenca fosilífera de San Juan Raya, Est. de Puebla. — J. F. Ramírez, una carta inédita. — N. León, las lenguas indígenas de México en el siglo XIX. — Galindo y Villa, algo sobre los zapotecas y los edificios ó »Palacios« de Mitla. — Robertson, real orden prohibiendo la Historia de América. — La Collección de antiguedades de D. Antonio León y Gama.

**R.,** *Über die Entwicklung des Berliner Museums für Meereskunde.* (Beilage zur Allgem. Ztg. Nr. 190, S. 334.)

*Zur Frage eines Erzgebirgsmuseums.* (Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten Nr. 26, vom 26. Juni 1905.)

## ÜBERSICHT ÜBER AUFSÄTZE AUS ALLGEMEIN NATURWISSENSCHAFTLICHEN, CHEMISCHEN, TECHNISCHEN UND VERWANDTEN ZEITSCHRIFTEN.[1]

(In dieser Abteilung wird der ständig dafür tätige Referent kurz den Inhalt, bisweilen auch nur den Titel derjenigen Aufsätze angeben, welche für den Verwaltungsdienst der Museen Bemerkenswertes bieten. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei den Konservierungsarbeiten und der Tätigkeit des Chemikers an den Museen geschenkt werden.)

**Maccurdy, G. G.** *Prehistoric surgery. A neolithic survival.* Angaben über prähistorische Schädeloperationen. (American anthropologist 7. S. 17.)

**Cousens, H.** *Conservation of ancient monuments in the Bombay Presidency.* Behandelt den Schutz der Baudenkmäler Indiens. (The Journal of the Bombay branch of the royal Asiatic society. Extra Number. London 1905. S. 149.)

**Ephraim, H.** *Über die Entwicklung der Webetechnik und ihre Verbreitung außerhalb Europas.* (Mitt. Städt. Museum f. Völkerkunde z. Leipzig 1. S. 1.)

**Graeber, Fr.** *Die Enneakrunos. I. Technische Untersuchung.*

**Hrdlička, A.** *Directions for collecting information and specimens for physical anthropology.*

Die Abhandlung, hauptsächlich für Sammler und Gönner des U. S. National Museum bestimmt, bespricht die wünschenswerte Vermehrung der Schädel-, Skelett- und Gehirnsammlung des Museums. Sie gibt Anweisung zur Behandlung dieser Gegenstände, bespricht auch die photographische Aufnahme, die Herstellung von Abgüssen und leitet zur Beobachtung an. Zu dem letzten Zwecke ist auch ein Abdruck der Brocaschen Farbentafeln beigefügt. 25 S. 8 Farbentafeln. Washington 1905.

**Lockyer, N.** *Notes on Stonehenge VII on the Dartmoor Avenues. VIII Continued.* (Nature 72. S. 246 u. 270.)

**Otsuki, C.** *Kurze Mitteilung über die blutrote chinesische Glasur.*

Die Analyse der Glasur hatte folgende Ergebnisse:

| | |
|---|---|
| Kieselsäure . . | 59,58 |
| Zinnoxyd . . . | 0,32 |
| Kupferoxyd . . | 1,20 |
| Bleioxyd . . . | 8,20 |
| Eisenoxyd . . . | 1,39 |

[1]) Heft 3, S. 175, Z. 12 ist »Blumen« in »Bitumen« zu verbessern.

| | |
|---|---|
| Tonerde . . . | 8,28 |
| Kalk . . . . | 11,11 |
| Magnesia . . . | 1,70 |
| Kali . . . . | 2,74 |
| Natron . . . . | 5,27 |
| Manganoxyd . . | Spur. |

Außer der hiernach berechneten chemischen Formel sind dann noch die Substanzmengen für die Herstellung der Glasur angegeben. (Ztschr. f. angew. Chemie 18, S. 1054.)

**Rellini, U.** *Pani di bronzo da fondere scoperti nel l'Alta Marca.*

Die Abhandlung enthält die Analysenresultate folgender Gegenstände: 1. Bruchstück von einem einer Spitzhacke ähnlichen Barren, 2. Bruchstück von einem zweiten ähnlichen Barren, 3. Bruchstück einer kleinen Gußform.

| | 1 | 2 | 3 |
|---|---|---|---|
| Kupfer . . . | 85,802 | 84,030 | 94,570 |
| Zinn . . . | 12,246 | 14,160 | 0,789 |
| Eisen . . . | 0,549 | 0,999 | 1,425 |
| Blei . . . . | 0,806 | 0,120 | 1,496 |
| Kobalt . . . | 0,222 | 0,232 | 0,440 mit Spuren von Nickel und Zink. |
| Schwefel . . | 0,258 | 0,314 | |
| Nickel, Zink . . | Spuren | Spuren | Spur Wismuth und Kieselsäure. |
| Sauerstoff usw. | 0,117 | 0,145 | 0,312 |
| | 100,000 | 100,000 | 100,000 |

(Bulletino di paletnologia italiana [Parma] 31, S. 13.)

**Naumann.** *Konservierung von Eisenfunden.*

Verfasser empfiehlt die Aufbewahrung vorher getrockneter prähistorischer Eisensachen in luftdicht abgeschlossenen Glaszylindern, in denen durch ein Stückchen Ätzkali alle Feuchtigkeit der Luft absorbiert wird. (Jahreshefte d. Ges. f. Anthrop. u. Urgesch. d. Oberlausitz. [Görlitz] 2. S. 55.)

**von Schintling, K.** *Grundsätze für das Restaurieren von altertümlichen Gegenständen.* (Zeitschr. d. Münch. Altertumsvereins 14/15. S. 33.)

**Thompson, G. W.** *Proper methods in conducting paintings tests.* A paper read before the American Society for testing materials. (Scientific American Supplement 60. S. 24734.)

**Voß, E.** *Das Einrahmen und Hängen der Bilder.* (Die Kunst. 6. S. 575.)

— *Exploring for fossils.* Mit 7 Abb. versehener Artikel über die Ausgrabungen und den Transport größerer Fossilien. (Scientific American 93. S. 9.)

— *Praktische Anleitung zum Reinigen von Bronzen* ist ein Auszug aus dem Merkbuch Altertümer aufzugraben. (Neueste Erfind. u. Erfahr. 32. S. 350.)

— *Praktische Anleitung zum Reinigen von Kupferstichen.* Zur Reinigung wird eine Lösung von 40 g Ammoniumkarbonat (Hirschhornsalz) in einem Liter Wasser nebst Zusatz von ein wenig Chlorkalk empfohlen. Außerdem ist auch Wasserstoffsuperoxyd als Reinigungsmittel angeführt (s. Museumskunde I S. 175 unter Bersch). (Neueste Erfind. u. Erfahr. 32. S. 519.)

# ADRESSEN DER MITARBEITER

Auf Wunsch eines ausländischen Kollegen werden am Schluß jedes Heftes die Adressen der Mitarbeiter zusammengestellt. Mitteilungen, die auf Beiträge Bezug nehmen, welche mit einer Chiffre gezeichnet sind, ist der Herausgeber bereit zu vermitteln.

*von Seidlitz*, Dr. *W.*, Geh. Regierungsrat, Dresden-A., Generaldirektion der Kgl. Sammlungen, Cosel-Palais.

*Bather*, *F. A.*, M. A., D. Sc., Assistant-Keeper of the Geological Department, British Museum (Natural History), Cromwell Road, London SW.

*Justi*, Prof. Dr. *L.* (bis 1. Oktober Direktor des Städelschen Kunstinstituts) Senator und 1. ständiger Sekretär der Kgl. Akademie der bildenden Künste, Charlottenburg, Fasanenstr. 5.

*Kükenthal*, Prof. Dr. *W.*, Direktor des Zoologischen Instituts und Museums, Breslau IX, Sternstraße 21.

*Steinmann*, Dr. *E.*, Direktor des Großherzoglichen Museums, Schwerin i. M.

*Dedekam*, *Hans*, Bibliothekar und Assistent am Kunstindustrimuseum in Kristiania.

*Römer*, Dr. *F.*, Kustos des Museums der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft in Frankfurt a. M.

*Wandolleck*, Dr. *C.*, Assistent am Kgl. Zoologischen Museum, Dresden-A., Terrassenufer 21.





